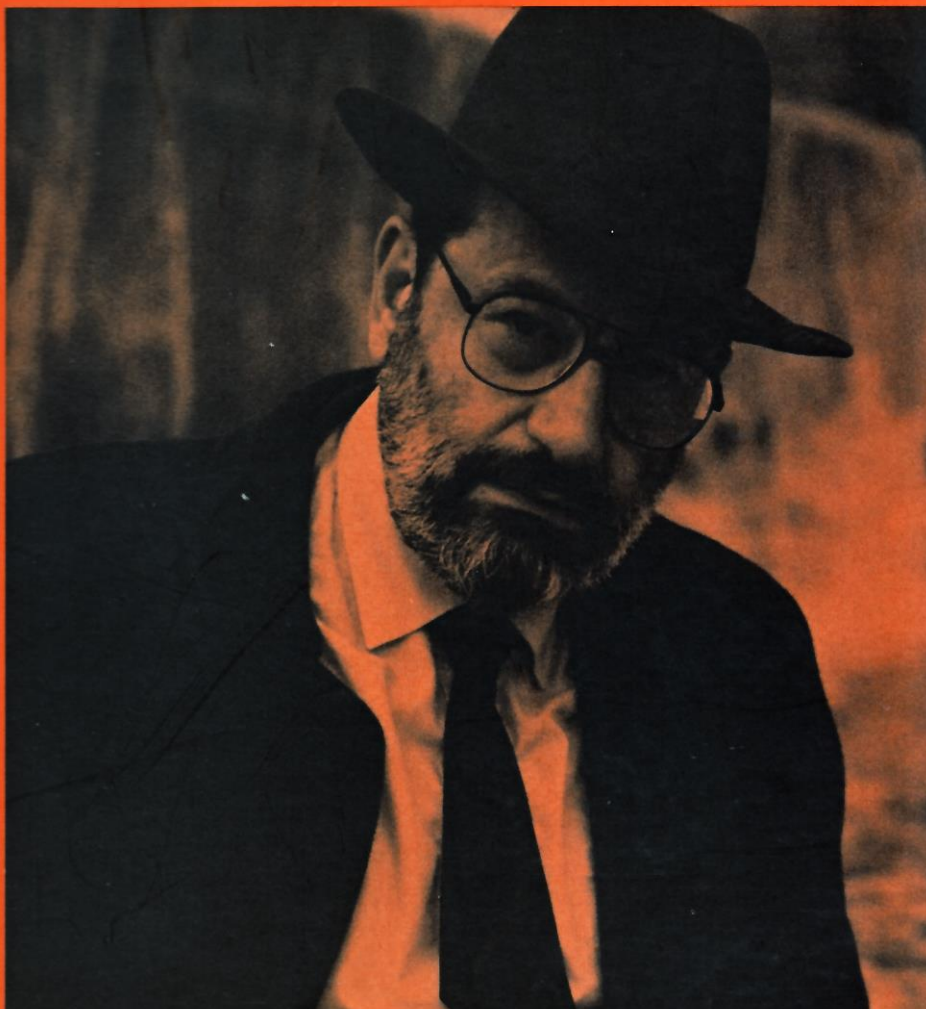
CAMBRIDGE

Interpretación y sobreinterpretación

Umberto Eco



Interpretación y sobreinterpretación

Cambridge University Press quiere expresar su agradecimiento al Presidente y Miembros de Clare Hall, Cambridge, bajo cuyos auspicios se celebraron las conferencias y seminarios Tanner en 1990, que dieron lugar a este libro.

Interpretación y sobreinterpretación

UMBERTO ECO

Con colaboraciones de: Richard Rorty
Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose
Compilación de Stefan Collini

*

Traducción de Juan Gabriel López Guix

CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

PUBLICADO POR THE PRESS SYNDICATE OF THE UNIVERSITY OF CAMBRIDGE
The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge, United Kingdom

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
The Edinburgh Building, Cambridge C B2 2RU, UK
http://www.cup.cam.ac.uk
40 West 20th Street, New York, NY 10011-4211, USA http://www.cup.org
10 Stamford Road, Oakleigh, Melbourne 3166, Australia
Ruiz de Alarcón, 13, 28014 Madrid, España
Título original *Interpretation and Overinterpretation* (ISBN 0 521 42554 9)
publicado por Cambridge University Press 1992
© Cambridge University Press 1992

Edición española como *Interpretación y sobreinterpretación*
Primera edición 1995
Segunda edición 1997
Traducción española © Cambridge University Press
Sucursal en España 1995, 1997
ISBN 84 8323 0100 rústica

Producción YELTES SOLUCIONES GRÁFICAS S.L.
Compuesto en *Joanna* 10 pt, en QuarkXPress™
Impreso en España por PRIMA GRÁFICAS S.L.
Depósito legal: M-32160-1997

Creative Commons

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Índice

Notas sobre los autores 7

Introducción: interpretación terminable e interminable 9
Stefan Collini

1 Interpretación e historia 33
Umberto Eco

2 La sobreinterpretación de textos 56
Umberto Eco

3 Entre el autor y el texto 80
Umberto Eco

4 El progreso del pragmatista 104
Richard Rorty

5 En defensa de la sobreinterpretación 127
Jonathan Culler

6 Historia-palimpsesto 143
Christine Brooke-Rose

7 Réplica 159
Umberto Eco

Notas sobre los autores

Umberto Eco es catedrático de Semiótica en la Universidad de Bolonia.

Richard Rorty es catedrático de Humanidades en la Universidad de Virginia.

Jonathan Culler es catedrático de Inglés y Literatura Comparada y director de la Sociedad para las Humanidades, Universidad de Cornell.

Christine Brooke-Rose ha sido catedrática de Literatura en la Universidad de París VIII.

Stefan Collini es profesor universitario de Inglés y miembro docente de Clare Hall, Cambridge.

Introducción: interpretación terminable e interminable

STEFAN COLLINI

I

«Mi única reserva es que este tema no trate lo bastante de "valores humanos".» Quienes estén familiarizados con el funcionamiento de los comités académicos reconocerán el tono. Alrededor de la mesa se sentaba el comité de las conferencias Tanner de Clare Hall, Cambridge. Las conferencias de Tanner fueron creadas por el filántropo estadounidense y antiguo catedrático de Filosofía de la Universidad de Utah, Obert C. Tanner, y se establecieron formalmente en Clare Hall el 1 de julio de 1978. (También se celebran cada año en Harvard, Michigan, Princeton, Stanford, Utah, Brasenose College, Oxford y, de modo ocasional, en otras partes.) El fin propuesto es «hacer avanzar el conocimiento académico y científico, así como la reflexión en torno a él, en relación con valoraciones y valores humanos». En la ocasión mencionada se había cursado a Umberto Eco una invitación para que fuera el conferenciante Tanner de 1990; Eco, al aceptar, había propuesto como tema «Interpretación y sobreinterpretación». Éste fue el tema que llevó al citado miembro del comité, deseoso de adelantarse a cualquier posible dificultad, a expresar su reserva, una reserva que el comité no permitió que lo detuviera durante mucho tiempo.

No fue, a todas luces, una reserva compartida por las casi quinientas personas que llenaron uno de los mayores auditorios de Cambridge para oír las conferencias. Quizás algunas acudieron en gran medida para satisfacer su curiosidad y ver a uno de los escritores más famosos de nuestro tiempo, quizás a otras las impulsó sencillamente el deseo de no perderse un acontecimiento cultural y social excepcional; sin embargo, el hecho de que este enorme público volviera para oír la segunda y la tercera conferencias da fe de otras fuentes de interés, así como de las cualidades mesmerizadoras del conferenciante. Menos reservas aún manifestaron los entusiastas que al día siguiente hicieron cola desde primera hora de la mañana para asistir y participar en el seminario que siguió, espoleados en este caso por la perspectiva de presenciar el debate entre Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose, en una sesión de todo un día moderada por Frank Kermode. El debate fue sin lugar a dudas animado; resultó enriquecido por las contribuciones de una distinguida colección de estudiosos y críticos, empezando (alfabéticamente) por Isobel Armstrong, Gillian Beer, Patrick Boyde y Marilyn Butler, y amenizado por las reflexiones especialmente pertinentes de otros novelistas-críticos presentes, como Malcolm Bradbury, John Harvey y David Lodge.

Umberto Eco, el principal participante en estas reuniones, se ha destacado en tantos campos que desafía toda clasificación apresurada. Originario del Piamonte, estudió filosofía en la Universidad de Turín y escribió una tesis sobre la estética de santo Tomás de Aquino. Trabajó en programas culturales para la televisión estatal y, más tarde, enseñó en las universidades de Turín, Milán y Florencia, al tiempo que trabajaba de editor para Bompiani. Desde 1975 ocupa la cátedra de Semiótica de la Universidad de Bolonia (la primera creada en esa disciplina). Ha publicado más de una docena de

libros importantes y ha realizado importantes contribuciones a los campos de la estética, la semiótica y la crítica cultural. La mayoría de sus libros se han traducido al inglés y otras lenguas; aunque, como indicio de los formidables talentos lingüísticos del profesor Eco, hay que señalar que algunas de sus obras recientes han sido traducidas al italiano, por estar escritos los originales en inglés. Al mismo tiempo, es un periodista prolífico, autor de columnas periódicas –a menudo muy divertidas– en los principales diarios y semanarios italianos. Pero, al menos en el mundo angloparlante, lo conoce un público mucho más amplio por ser el autor de *El nombre de la rosa*, la novela que publicó en 1980 y que lo convirtió en un autor de éxito internacional. En 1988, le siguió *El péndulo de Foucault*, traducida al inglés al año siguiente y objeto de una gran atención crítica.

El presente volumen incluye los textos revisados de las conferencias Tanner pronunciadas por Eco en 1990, las intervenciones de los tres participantes en el seminario y la réplica de Eco. Los temas debatidos por los participantes quizá parezcan en ocasiones al lector no iniciado muy abstrusos o técnicos, de modo que puede ser útil presentar las principales diferencias entre ellos y señalar algunas de las implicaciones de una investigación que se sitúa en el corazón de tantas formas de comprensión cultural en las postrimerías del siglo XX.

II

La interpretación no es, por supuesto, una actividad inventada por los teóricos literarios del siglo XX. En realidad, los desconciertos y las disputas sobre el modo de caracterizar esa actividad tienen una

larga historia en el pensamiento occidental, una historia provocada ante todo por la trascendental tarea de establecer el significado de la Palabra de Dios. En esencia, la fase moderna de esta historia se remonta a la mayor conciencia en torno al problema del significado textual introducida por la hermenéutica bíblica asociada a Schleiermacher a principios del siglo XIX, y fue Dilthey quien, en la última parte del siglo, convirtió la centralidad de la interpretación para comprender las creaciones del espíritu humano en base de un programa para la gama completa de las *Geisteswissenschaften*.

La diferenciada etapa en que ha entrado el debate en las dos o tres últimas décadas necesita comprenderse en el contexto de dos acontecimientos a gran escala. El primero es que la enorme expansión desde 1945 de la educación superior por todo el mundo occidental ha dado nueva significación a temas que afectan al papel cultural general de tales instituciones y, de modo más concreto, a cuestiones sobre la identidad y la categoría de las «disciplinas» definidas institucionalmente. En el mundo angloparlante, el «inglés» como disciplina ha adquirido en el curso de este proceso una posición de una centralidad y sensibilidad peculiares en tanto disciplina menos aislada de los intereses existenciales de los lectores legos y los escritores extramuros –cosa que ha significado, entre otras cosas, que las disputas en el seno de la profesión continuaran siendo objeto de intermitente atención pública–. Un indicio simple pero sorprendente de la materia del tema es el hecho de que, en 1970, el de inglés era el departamento subgraduado más grande en dos tercios de las universidades estadounidenses[1].

---

[1] Richard Ohmann, *English in America: A Radical View of the Profession*, Nueva York, Oxford University Press, 1976, págs. 214-215. Ohmann subraya el grado

Sin embargo, en décadas recientes tanto el canon de escritos que constituía de modo tradicional el tema de la disciplina como los métodos considerados apropiados para su estudio han pasado a ser objeto de un examen más atento, a medida que las presuposiciones sociales y étnicas sobre las que descansaban han dejado de gozar de una fácil hegemonía en el mundo circundante. Además, la diversidad cultural de la sociedad estadounidense y los principios de mercado que rigen el éxito individual en la vida académica norteamericana han contribuido a hacer de una gran cantidad de reflexión de segundo orden conocida hoy con el nombre de «teoría» el terreno intelectual central en el que se forjan las reputaciones y se disputan las batallas por el poder y la posición académica. El centrarnos en esta escena institucional quizá no sirva de mucho para explicar el contenido real de las actitudes adoptadas en tales debates, pero resulta indispensable si se quiere entender la aparente desproporción entre pasión y resultado, o el grado de atención acordado al debate sobre semejantes materias arcanas por parte de los demás sectores de la sociedad.

Y esto conduce al segundo de los acontecimientos a gran escala que han arrojado una carga de significación en los debates sobre la interpretación: el modo en que un cuerpo de escritos arraigado en preocupaciones y formas de proceder distintas de la filosofía europea continental ha chocado (cualquier verbo que sugiera mayor comprensión o buena voluntad mutua desvirtúa de forma no inocente la naturaleza del encuentro) con una difundida tradi-

---

en que esta expansión ha descansado en el papel curricular clave de la "composición de los estudiantes de primer año". Para una perspectiva histórica más amplia, véase Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History*, University of Chicago Press, 1987.

ción anglosajona de la explicación y la apreciación críticas de las obras literarias. También este acontecimiento necesita contemplarse en una perspectiva histórica más amplia. Un avance definitivo en el vacilante curso hacia la profesionalización emprendido por los estudios literarios en Gran Bretaña y Estados Unidos a lo largo del siglo XX se produjo cuando la concentración en la investigación histórica *sobre* literatura, que había constituido el legado del intento decimonónico de llevar a cabo la concepción imperante de «método científico», se vio puesta en cuestión y considerablemente desplazada por una práctica crítica que hacía hincapié con feroz atención en los detalles verbales de obras canónicas de la «gran literatura», una práctica asociada en Gran Bretaña con la obra de I. A. Richards en la «crítica práctica» (y, en formas más complejas o remotas, con la obra crítica de T. S. Eliot, F. R. Leavis y William Empson) y, en Estados Unidos, con la de la Nueva Crítica, en especial, John Crowe Ransom, R. P. Blackmur, Robert Penn Warren, Allen Tate, Cleanth Brooks y W. K. Wimsatt. Esta práctica acabó generando su propio conjunto de doctrinas justificatorias, sobre todo en Estados Unidos, en cuyo corazón se hallaba una concepción de la obra de literatura en tanto objeto estético –autónomo, autotélico, cuyo sentido autosuficiente era tarea del crítico elucidar–. Una doctrina secundaria, derivada de este dogma principal, era repudio de la llamada «falacia intencional», el supuesto error de creer que las pruebas de las intenciones pretextuales del autor podrían ser relevantes para establecer el «significado» del «icono verbal» (para utilizar la expresión de Wimsatt) que era la obra de literatura. (En principio, se suponía que estas doctrinas se aplicaban a todos los géneros literarios pero hace tiempo que ha quedado claro que se desarrollaron en gran medida a partir de la crítica de poesía lírica breve –y siempre

menos incómodamente refiriéndose a ella–, una poesía en la que abundaban los tipos de «tensiones» y «ambigüedades» cuya identificación fue el fuerte particular de los principales representantes de la Nueva Crítica.)

De forma predecible, las actitudes hacia la literatura y su crítica alentadas por este movimiento, que llegó a tener una posición preponderante aunque quizá nunca monopolística en los departamentos angloestadounidenses de literatura en las décadas de 1950 y 1960, resultaron ser poco receptivas a las heterodoxas ideas sobre el sentido desarrolladas en el seno de las tradiciones filosóficas europeas, derivadas sobre todo de la hermenéutica, la fenomenología y la lingüística estructural. La extensión de algunas de las ideas fundamentales de las teorías lingüísticas de Saussure, en particular, y su congruencia parcial con las teorías antropológicas de Lévi-Strauss condujeron, a partir de finales de la década de 1950, a la difusión en muchos ámbitos de la investigación de una búsqueda de estructuras profundas y patrones recurrentes subyacentes a todas las áreas de la actividad humana. Al combinarse con el revigorizado legado poskantiano de indagación trascendental sobre las condiciones de la posibilidad de una actividad, el resultado fue la elaboración de teorías muy generales acerca de la naturaleza del sentido, la comunicación y otros temas similares. (La semiología o ciencia de los signos, con la que se ha asociado íntimamente al propio Eco, formó parte de esta tendencia más amplia, seguida en igual medida tanto por los formados en el ámbito de la filosofía y las ciencias sociales como por aquellos cuyas lealtades eran ante todo hacia el estudio de la literatura.) La descripción de otro sector de estos teorizadores como «postestructuralistas» sólo es en parte producto de una necesidad periodística de etiquetas, pero

también indica cómo la insistencia saussureana en la arbitrariedad del significante ha constituido el punto de partida para afirmaciones más recientes, presentadas con sorprendente virtuosismo por Jacques Derrida, sobre todo, acerca de la inestabilidad de todo sentido en la escritura.

El resultado de la difusión entre quienes se dedican a la enseñanza de literatura en universidades británicas y estadounidenses del entusiasmo por las ideas derivadas de este cúmulo no siempre bien comprendido de tradiciones filosóficas ha sido una controversia acalorada, confusa y ahora ya bastante prolongada sobre la naturaleza global y el propósito de los estudios literarios. En el curso de dicho debate, la idea de que el establecimiento del «sentido» de un texto literario podría ser un objetivo legítimo de la investigación crítica ha recibido algún tratamiento bastante severo. El intento de limitar la gama de contextos significativos relevantes o de detener las interminables y autodisolventes inestabilidades de la escritura ha sido estigmatizado con el adjetivo de «autoritario» –una acusación que constituye en sí misma un ejemplo de la facilidad con la que unas complejas cuestiones teóricas se han vinculado a actitudes políticas más generales–. A la inversa, quienes se han mostrado cautos ante lo que percibían como un movimiento demasiado fácil entre diferentes niveles de abstracción sostienen que la cuestión de la negación derridana de la «certeza» epistémica dependía de una tradición filosófica poscartesiana y no debería ser utilizada para arrojar dudas sobre la posibilidad de establecer sentidos convencionalmente acordados para todo tipo de textos escritos. Respaldan su postura acusando al crítico postestructuralista de «jugar un doble juego, introduciendo su propia estrategia interpretativa al leer un texto ajeno, pero basándose tácitamente en las normas comunes al emprender la

tarea de comunicar los métodos y resultados de su interpretación a sus lectores»[2].

Por lo tanto, al elegir este tema para sus conferencias, Eco se estaba comprometiendo a definir una posición en un agitado debate internacional, o una serie de debates relacionados, sobre la naturaleza del sentido y las posibilidades y los límites de la interpretación. Eco fue uno de los teóricos más influyentes que llamó la atención durante las décadas de 1960 y 1970 sobre el papel del lector en el proceso de «producción» de sentido; sin embargo, en sus obras más recientes, ha expresado cierto malestar por el modo en que algunas de las principales corrientes del pensamiento crítico contemporáneo, en especial, ese estilo de crítica estadounidense inspirada en Derrida que se autodenomina «desconstrucción» y asociado ante todo a la obra de Paul de Man y J. Hillis Miller, le parecen permitir al lector un flujo ilimitado e incomprobable de «lecturas»[3]. Al tiempo que desarrollan su protesta por lo que considera una apropiación perversa de la idea de «semiosis ilimitada», las conferencias de Eco recogidas en este volumen exploran los modos de limitar la gama de interpretaciones admisibles y, a partir de ahí, identificar ciertas lecturas como «sobreinterpretación».

Para ello, la primera conferencia recapitula la larga historia en el pensamiento occidental de las ideas de los significados «secretos», codificados en el lenguaje bajo formas que escapan a la aten-

---

[2] M. H. Abrams, "How to do tings with texts", en *Doing Things with Texts: Essay in Criticism and Critical Theory*, Nueva York, Norton, 1989, pág. 295.

[3] Véanse sobre todo las obras reunidas en Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.

ción de todos excepto de la minoría iniciada. El objeto de ese resumen es hacer que la teoría contemporánea parezca una repetición de unos movimientos familiares desde hace tiempo, casi una etapa más de la tortuosa historia del hermetismo y el gnosticismo, en la que, cuanto más esotérica puede demostrarse que es una forma de conocimiento, más se la valora y en la que cada capa sacada o cada secreto descifrado resultan ser la antecámara de otra verdad más astutamente escondida aún. Un elemento psicológico común en estas tradiciones interpretativas es la actitud de sospecha o desdén hacia el sentido aparente, la misma accesibilidad o aparente concordancia con el sentido común anatemiza fatalmente su posición a los ojos de los «adeptos del velo».

En la segunda conferencia, Eco se distancia aún más de la forma moderna de esta tendencia al insistir en que podemos reconocer y de hecho reconocemos la sobreinterpretación de un texto sin ser capaces, de modo necesario, de probar que una interpretación es la correcta, ni tener que aferrarnos a la creencia de que debe haber una lectura correcta. Desarrolla el razonamiento con divertidos ejemplos y, en particular, con la obsesiva lectura rosacruz de Dante realizada por un literato angloitaliano del siglo XIX relativamente oscuro, Gabriele Rossetti. El comentario que hace Eco, en ese mismo espíritu, de la interpretación de un poema de Wordsworth llevada a cabo por el crítico estadounidense Geoffrey Hartman pretende indicar otra forma de exceder las fronteras de la interpretación legítima, aunque, aquí, puede que haya más lectores dispuestos a encontrar la lectura de Hartman iluminadora en lugar de exagerada. En esta argumentación, la provocadora noción de *intentio operis*, la intención de la obra, desempeña un papel importante como fuente de sentido que, aunque sin ser reducible a la pretextual *intentio auctoris*, actúa como una restricción sobre el libre

juego de la *intentio lectoris*. La naturaleza, la categoría y la identificación de esta *intentio operis* parecen pedir una mayor elaboración, aunque, recurriendo a sus anteriores distinciones entre lector empírico y lector modelo, Eco desarrolla ingeniosamente la noción hasta afirmar que el objetivo del texto debe ser producir el lector modelo; es decir, el lector que lo lee en la forma en que en cierto sentido se creó para ser leído, lo cual puede incluir la posibilidad de ser leído de modo que produzca múltiples interpretaciones.

La tercera conferencia de Eco se enfrenta a la cuestión afín de si el autor empírico ocupa alguna posición privilegiada en tanto intérprete de «su» texto (un posesivo que no todos los teóricos de la interpretación dejarían pasar sin cuestionar). Eco acepta la doctrina, consagrada por la Nueva Crítica hace varias décadas, de que la intención pretextual del autor –los propósitos que pueden haberlo llevado al intento de escribir una obra concreta– no permite proporcionar la piedra de toque de la interpretación y de que puede ser incluso irrelevante o equívoca como guía al sentido o los sentidos del texto. Sin embargo, sostiene que, de modo retrospectivo, el autor empírico tiene que poder descartar ciertas interpretaciones, aunque está menos claro si se descartan en tanto interpretaciones de lo que quiso decir o de lo que, siguiendo cualquier lectura inteligente o persuasiva, podría legítimamente hacerse significar al texto. Eco da a la argumentación un característico toque personal con algunas atractivas revelaciones sobre el autor empírico de *El nombre de la rosa*, un autor empírico que, en este caso al menos, también parece reclamar algún derecho a ser lector modelo.

Las intervenciones de los otros tres participantes en el seminario constituyen sendas respuestas a las afirmaciones de Eco desde otras tantas tradiciones intelectuales y, en última instancia, desde

conjuntos de preocupaciones diferentes, aunque entrelazadas en diversos puntos.

Durante las últimas dos décadas, Richard Rorty («el filósofo más interesante del mundo hoy en día», en opinión del crítico estadounidense Harold Bloom) ha dirigido una vigorosa y elocuente campaña para persuadirnos de que abandonemos la aspiración fundacionalista que se halla en el corazón de la tradición epistemológica occidental[4]. No debemos seguir pensando, sostiene Rorty, en la filosofía como una indagación en el Modo En Que Son Realmente Las Cosas, como un intento de «reflejar» la naturaleza y, por ende, como la base de todas las demás disciplinas, sino simplemente como una más de las diversas contribuciones a una duradera conversación cultural en la que vocabularios diversos, expresiones preferidas diversas, se nos ofrecen en la medida en que encajan con nuestros propósitos. De este modo, Rorty ha desarrollado su propia versión del pragmatismo asociado a filósofos estadounidenses anteriores como William James y John Dewey, en la que se nos invita a pensar nuestros conceptos como instrumentos que empleamos para determinados fines en vez de como piezas de un rompecabezas que representan Cómo Es Realmente El Mundo.

Por lo tanto, en su comentario sobre Eco, Rorty se muestra en desacuerdo con la distinción entre «interpretación» y «uso» de un texto. Considera que Eco se aferra a la noción de que un texto tiene

---

[4] Algunos de los hitos de esta campaña han sido "The world well lost", *Journal of Philosophy*, 69, 1972; *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. Jesús Fernández Zulaika, Madrid, Cátedra, 1989; *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982; *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. Alfredo Eduardo Sinnot, Barcelona, Paidós, 1991.

una «naturaleza» y que la interpretación legítima supone intentar iluminar de algún modo esa naturaleza, mientras que él nos apremia a olvidar la idea de descubrir Cómo Es Realmente El Texto y, en cambio, a pensar en las diversas descripciones que, en función de nuestros diversos propósitos, nos resulta útil darle. Una característica destacada de la amplia campaña de Rorty ha sido el modo en que ha redescrito toda una gama de cuestiones teóricas convencionales en lo que llama su «vocabulario final preferido», ejemplificando con ello su creencia de que el cambio intelectual se produce cuando se descubre que es más útil, provechoso o interesante habitar un nuevo vocabulario que realizar una refutación punto por punto de una visión anterior (cosa que, en cualquier caso, para funcionar efectivamente como una refutación de dicha visión, tendría que apelar a los criterios reconocidos en el vocabulario existente). Esto lo lleva con frecuencia a anunciar, con una desenvoltura calculada que algunos encuentran divertida y otros exasperante, que un gran número de cuestiones consagradas han dejado de ser interesantes. En el presente caso, Rorty eleva las apuestas (y, como se vio, también la temperatura) anunciando que las indagaciones sobre «cómo funcionan los textos» se encontraban entre esos ejercicios equivocados e infructuosos que, en tanto alegres pragmatistas, podríamos ya abandonar. Lo que haríamos sencillamente es seguir utilizando los textos para nuestros propósitos (cosa que, según él, es de todos modos lo único que podemos hacer con ellos).

Al mismo tiempo, Rorty no parece del todo dispuesto a permitir que todos los propósitos y todos los textos sean iguales, puesto que valora aquellos textos que ayudan «a cambiar los propios propósitos y, así, a cambiar la propia vida» (pág. 116). Hacia el final de su intervención, dibuja el atractivo cuadro de una forma de crítica que no sólo procesa todo lo que lee a través de una plantilla

conceptual establecida e inflexible, sino que es más bien «el resultado de un encuentro con un autor, un personaje, una trama, una estrofa, un verso o un torso arcaico que ha tenido importancia para la concepción del crítico sobre quién es, para qué sirve, qué quiere hacer consigo mismo: un encuentro que ha reordenado sus prioridades y propósitos» (pág. 116). Aquí parece ocultarse una estimulante licencia para el papel de la «gran literatura», pero sigue produciendo cierto desasosiego saber cómo cosas que no tienen «naturaleza» propia, sino que sólo son descritas en formas que encajan con nuestros propósitos pueden, a veces, ofrecer resistencia a dichos propósitos, una resistencia tan fuerte como para conseguir re-ordenar las prioridades y los propósitos del lector.

La ponencia de Jonathan Culler está en desacuerdo tanto con Eco como con Rorty. Culler ha sido un destacado exponente, y hasta cierto punto destacado defensor, de varios de los nuevos enfoques etiquetados colectivamente (no siempre de manera útil) como «teoría» en los debates metaliterarios que tanta atención han gozado en Norteamérica en años recientes[5]. En esta línea, su intervención defiente lo que Eco ataca como «sobreinterpretación» (al tiempo que hace la aguda observación de que los escritos de Eco, tanto los críticos como los narrativos, indican precisamente una recurrente fascinación por esa búsqueda hermética y obsesiva de códigos secretos que critica en sus conferencias). Parte de lo que Eco estigmatiza con ese nombre, afirma, podría considerarse más bien subinterpretación. Sin embargo, de modo más general, no es

---

[5] Véanse sobre todo *La poética estructuralista*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1979; *Sobre la decontrucción*, trad. Luis Cremades, Madrid, Cátedra, 1984; y *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.

partidario de dejar que el texto determine la gama de preguntas que le planteamos: siempre puede haber preguntas interesantes sobre lo que no dice, y no es posible limitar de antemano la gama de lo que puede resultarnos interesante. Contra el ataque de Eco de que la desconstrucción explota la noción de «semiosis ilimitada» (y, por lo tanto, permite interpretaciones «arbitrarias»), Culler sostiene que reconoce que el sentido está limitado por el contexto (y, por lo tanto, no es, en un contexto dado, ilimitado), pero que es posible especificar por adelantado lo que puede considerarse como contexto provechoso –el contexto en sí es, en principio, ilimitado.

Además, Culler sostiene que la reflexión teórica sobre cómo funcionan los textos en general –cómo la narración consigue sus efectos, por ejemplo, o cómo el género determina las expectativas– puede ser una fuente muy provechosa de nuevas preguntas. Es por esta razón ante todo que Culler no se muestra dispuesto a aceptar el consejo de Rorty de seguir «usando» felizmente un texto, sin preocuparse demasiado por la mecánica de cómo crea sentido. En realidad, Culler afirma que «la idea del estudio literario como disciplina es precisamente el intento de desarrollar una comprensión sistemática de los mecanismos semióticos de la literatura» (pág. 128). Ello llama la atención sobre una forma de indagación que la crítica pragmatista de Rorty parece subvalorar, pero es difícil que la afirmación según la cual en eso consiste el «estudio literario como disciplina» encuentre la aprobación de todos aquellos que se consideran implicados en dicha disciplina y, asimismo, constituye un recordatorio de por qué semejantes afirmaciones han resultado ser tan controvertidas y polémicas profesionalmente. Culler también toca otro tema que puede dar lugar a protestas en el pasillo o la sala cuando afirma que la recomendación que hacen pragmatistas como Rorty o Stanley Fish de que dejemos sencillamente de plantearnos

ciertas clases de preguntas equivale a dar una patada a la escalera por la que hemos alcanzado el éxito profesional, negando de este modo su uso a la siguiente generación. Culler desea que estas cuestiones se hagan más, no menos, centrales en el estudio literario académico y, con ese fin, nos insta a cultivar un «estado de asombro por el juego de textos e interpretación» (pág. 134). La justificación última de tales indagaciones sigue siendo su probable productividad a la hora de estimular nuevos «descubrimientos» sobre los textos; lo que Culler no está dispuesto a aceptar es la noción de una *intentio operis* que, estigmatizando ciertas lecturas como «sobreinterpretaciones», limitaría de entrada la gama de semejantes descubrimientos potenciales.

Christine Brooke-Rose no se plantea estas últimas cuestiones teóricas como otras sobre la naturaleza y los propósitos del género al que pertenece la narrativa del propio Eco y que ella denomina «historia-palimpsesto». En tanto novelista y crítica, ha explorado y ampliado la gama de posibilidades modernas y posmodernas, desafiando siempre cualquier tendencia de regreso al realismo unilineal como norma o estándar [6]. En su intervención, empieza clasificando algunos de los modos que la narrativa moderna ha intentado utilizar para reorganizar la historia, transponiendo modalidades temporales y espaciales para crear versiones alternativas de un pasado colectivo y, en algunbos casos, conscientemente nacional. Su comentario se centra en la obra de Salman Rushdie,

---

[6] Véanse *The Christine Brooke-Rose Omnibus: Four Novels*, Manchester, 1986, *Amalgamemnon*, Manchester, 1984, y *Xorander*, Manchester, 1986; sus principales ensayos críticos hasta la fecha están reunidos en *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, 1981.

pero se amplía para afirmar que el estilo narrativo que suele llamarse «realismo mágico» y que ella prefiere reclasificar como «historia-palimpsesto» es particularmente adecuado en la era del cine y la televisión para hacer «cosas que sólo la novela puede hacer» y así «extender hasta el límite nuestros horizontes intelectuales, espirituales e imaginativos» (págs. 149, 150).

El animado debate que siguió a la presentación de las versiones originales de estas intervenciones estuvo dominado por la resistencia a la vigorosa afirmación de Rorty de la postura del pragmatista. En parte, fue una respuesta al modo provocador y aparentemente casual con que Rorty envió al basurero de la historia varios queridos proyectos intelectuales. Por ejemplo, cuando, al contestar la noción de Eco de una *intentio operis* como control para la de otro modo ilimitada diversidad de interpretaciones ofrecidas por los lectores, Rorty afirma que en su opinión «un texto sólo tiene la coherencia que logra reunir en la última vuelta de la rueda hermenéutica» (pág. 105), esa relajación apunta a impedir vocabularios más laboriosos o pomposos, pero el deliberamente indiferente «sólo logra» parece pedir justamente las preguntas que interesan a los no rortianos. Algunos participantes desearon restablecer la distinción entre interpretación y uso, o cuestionar cómo podía ofrecer el texto, al pragmatista consistente, una resistencia ante un uso particular preexistente y, por lo tanto, por qué la literatura podría tener alguna importancia especial, como parecía desear Rorty. En opinión de otros, la noción de lo que es o no «interesante» era demasiado problemática para servir de algún tipo de criterio útil. Los novelistas-críticos presentes, como Malcolm Bradbury y David Lodge, simpatizaron evidentemente con el deseo de Eco de limitar la gama de interpretación aceptable, afirmando que la práctica de trabajo del escritor presuponía con claridad algunos de esos límites, alguna razón por la que la obra se escribía de ese modo

y no de otro. Pero esto, a su vez, provocó un mayor debate sobre las espinosas cuestiones planteadas por el hecho de que algunos lectores son innegablemente más «competentes» que otros y, por lo tanto, de si podemos hablar de una «comunidad de lectores», en especial, allí donde obras narrativas de éxito gozan de un amplio público popular. La discusión prometía ser tan difícil de limitar como la existencia de alguna interpretación deseada, pero una vez más el tiempo resultó ser un medio menos manejable que la escritura.

En su réplica al debate, incluida aquí, Eco reafirma, contra los diferentes argumentos de Rorty y Culler, que las propiedades del propio texto ponen límites a la gama de interpretación legítima. No mantiene que haya criterios formales según los cuales puedan establecerse estos límites en términos teóricos, pero apela en cambio a una especie de darwinismo cultural: algunas lecturas demuestran con el tiempo ser satisfactorias para la comunidad relevante. También señala que todos los participantes, cualquiera que sea su simpatía teórica explícita, buscan en la práctica cierto tipo de unidad de creencia y sensibilidad tras los diversos textos escritos por un único autor y, en esta línea, se permite hablar con cierta autoridad sobre el sentido de las obras conocidas como *El nombre de la rosa* y *El péndulo de Foucault*, así como de las que a partir de ahora se conocerán como sus conferencias Tanner sobre *Interpretación y sobreinterpretación*.

III

Hace treinta años, reflexionando sobre su propia práctica como profesor de literatura, Lionel Trilling observó que

> como sea que mis intereses me inducían a contemplar las situaciones literarias en cuanto situaciones culturales, y las situaciones culturales

> en cuanto grandes y complicadas luchas sobre cuestiones morales, y creía que las cuestiones morales estaban en cierto modo relacionadas con imágenes libremente elegidas de ser personal, y las imágenes de ser personal estaban en cierto modo relacionadas con el estilo literario, me consideré autorizado a comenzar por lo que más me interesaba, la intención del autor, los objetos de su voluntad, lo que desea o lo que desea que haya ocurrido[7].

Las controversias que han dominado los estudios literarios durante las tres décadas transcurridas desde que se escribieron estas líneas han conspirado para poner en cuestión casi todas las presuposiciones de Trilling y, a primera vista, el pasaje parece llevar grabada su fecha de aparición de forma tan inequívoca como los coches y la ropa de la misma cosecha. (La idiosincrasia de su visión casi existencial de las cuestiones morales como en «cierto modo relacionadas con imágenes libremente elegidas de ser personal», aunque quizá no fuera compartida por la mayoría de sus contemporáneos, parece hoy indudablemente «de época».) Y, sin embargo, dejando de lado las diferencias de lenguaje y referencia, los recientes debates sobre interpretación (de los que forman parte las obras reunidas en este volumen) revelan que las conexiones entre «situaciones culturales», «cuestiones morales», «imágenes de ser personal» y «estilo literario» siguen moldeando aún las posiciones más decididamente teóricas. Esta opinión puede quedar brevemente ilustrada incluso por las contribuciones que, en un principio, parecen apoyarla menos.

---

[7] Lionel Trilling, "On the teaching of modern literature", publicado por primera vez (como "On the modern element in modern literature") en *Partisan Review*, 1961, y luego reproducido en Lionel Trilling, *Más allá de la cultura y otros ensayos*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Lumen, 1969, págs. 32-33.

En «El progreso del pragmatista», así como en la obra reciente de Richard Rorty, el estilo encarna con gran habilidad las actitudes intelectuales y morales más generales que este autor propugna. Su consciente cultivo pragmatista del lenguaje informal y familiar tiene como objetivo socavar vocabularios más pomposos y devolver los propósitos humanos al centro de la escena. Las formulaciones deliberadamente voluntaristas ejemplifican su opinión de que elegimos entre diversos vocabularios finales: así, escribe con frecuencia «preferiría decir x» o «los pragmatistas desearíamos que De Man no hubiera hecho y», en lugar de afirmaciones más convencionales como «la cuestión es x» o «De Man se equivocó al hacer y», de la misma manera que se refiere a «mi filosofía del lenguaje preferida» en lugar de plantear la cuestión en términos teñidos de fundacionalismo residual. Utiliza la primera persona del plural con una frecuencia casi encantatoria –las «cosas de las que nos interesa hablar», «nosotros los pragmatistas», «nosotros los davidsonianos y fishianos»–, aunque aquí el primer plano de los partidarios de estas opiniones bascula en el borde de la amistad cómplice. Y, como ya he observado, enfrentados a la afirmación constantemente reiterada de que el valor de cualquier actividad o investigación sólo depende de las «cosas de las que nos interesa hablar», quizá deseemos saber (nosotros, una comunidad de lectores no rortianos, quizá) bastante más acerca de lo que moldea la noción de «interesante» o de las bases sobre las que podríamos empezar a juzgar en nuestro interés entre afirmaciones opuestas.

Este pragmatista implícito de la explicación de Rorty puede hablar en un lenguaje familiar, pero también alberga grandes ambiciones de autocreación. A esta ambición se alude cuando Rorty comenta la distinción entre «saber de entrada lo que se quiere obte-

ner de una persona, una cosa» y esperar que esa persona o cosa nos «ayude a cambiar los propios propósitos y, así, cambiar la propia vida» (págs. 115, 116). Hay aquí implícita una cierta «imagen de ser personal», como también en el dar el orgullo del lugar a ese encuentro con un texto gracias al cual el lector queda «arrebatado o desestabilizado» (pág. 116). En otro lugar, Rorty ha hablado favorablemente de una idea de la filosofía que «podría cambiar nuestras vidas, más que fundamentar nuestras costumbres y garantizar nuestros hábitos»[8], y también se aprecia en acción aquí el mismo apremio a la renovación, a estar perpetuamente recreándose uno mismo; un apremio al que se puede dotar de una rancia (como diría Rorty de modo característico) genealogía intelectual que se remonta a Nietzsche, pero que de manera más obvia tiene afinidad con la más cotidiana creencia estadounidense de la posibilidad de escapar a las restricciones de la historia, ya sea colectiva o personal. El consiguiente vigor «posibilista» puede expresar una impaciencia ante el intratable material de la tradición intelectual y, en no menor medida, el de la estructura social. A pesar de toda la brillantez de la polémica antifilosófica y el alcance provocador de la crítica cultural, hay en el antiesencialismo de Rorty una tendencia que parece animar una especie de antiintelectualismo. La gama de preguntas que según «nosotros los pragmatistas» no tiene sentido hace amenaza con hundir los horizontes de la investigación intelectual. Como señalan tanto Eco como Culler, puede existir un interés bastante legítimo en saber «cómo funciona el lenguaje» o «cómo funcionan los textos», un interés que, así expresado, seguramente Rorty no negaría, pero que parece ser tratado con demasiado desdén por la

[8] Richard Rorty, "Philosophy and post-modernism", *The Cambridge Review*, 110, 1989, pág. 52.

rápida afirmación de que semejante indagación no nos «dice nada sobre la naturaleza de los textos o la naturaleza de la lectura. Porque ninguno de los dos tiene una naturaleza» (pág. 114).

La intervención de Culler, a pesar de su profesionalismo preciso y documentado, insinúa también un conjunto de actitudes preferidas. Una voluntad, quizás incluso una obligación, de abrazar la novedad; un compromiso con el desafío a todo lo que lo establecido aprecia o da por sentado; un estado de alerta ante el juego de poder y autoridad tanto en la profesión académica como, de modo más general, en la sociedad –no son éstos valores humanos insignificantes–. También expresa un sentido de identidad en el que ocupa un lugar destacado la conciencia de las propias credenciales intelectuales y políticas, del «tomar una posición». Cuando, por ejemplo, Culler afirma que la interpretación, «como la mayoría de actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema» (pág. 120), la forma provocadoramente generalizadora de la afirmación está pidiendo que se le atribuya una voluntad, y una capacidad, para expresar una irreverencia nietzscheana hacia las sensatas piedades del mundo académico (corriendo quizás al mismo tiempo el riesgo de dar la impresión de apelar a una noción un poco adolescente de lo que es «interesante»).

Y, apropiadamente, es Culler quien introduce el tema de la «profesión» en su queja sobre el «deshacerse de la escalera» de Rorty. Porque no cabe duda de que su vinculación de una defensa de la «sobreinterpretación» con la preocupación por el modo en que «los jóvenes o quienes ocupan posiciones marginales puedan desafiar las opiniones de los que ocupan hoy posiciones de autoridad en los estudios literarios» (pág. 130) hace referencia al dilema con el que se enfrentan quienes ambicionan hacer carrera en el estudio profesional de la literatura, sobre todo en el mercado de

la vida académica estadounidense, un mundo tan competitivo y dictado por la moda. Expresado en pocas palabras, el dilema es que las obras canónicas tradicionales de la literatura han sido ya profusamente estudiadas. Una condición esencial para emprender con éxito una carrera profesional de elevado perfil es la promoción de alguna sorprendente novedad; no basta el simple apoyo inteligente a las más convincentes de las interpretaciones disponibles de las principales obras. Gran parte del material no canónico atrae, constituye una prometedora tierra casi virgen para el cultivo de una buena cosecha de nuevas interpretaciones, y otras diversas tareas históricas y editoriales se ofrecen como objeto del trabajo de la futura generación. Pero el riesgo, para el joven estudioso con los ojos fijos en el establecimiento rápido de una reluciente reputación, es que éstas se clasifiquen como logros menores o marginales: se obtiene atención y el trabajo realizado adquiere importancia reconocida ofreciendo interpretaciones nuevas de obras que son indiscutiblemente centrales. Se prima, por lo tanto, la novedad metodológica o, al menos, la novedad aparente, así como la provocación en la formulación (al margen de todos los demás impulsos intelectuales por ampliar la gama de la comprensión). El propio Culler, tanto en la intervención aquí incluida como en sus lúcidas exposiciones de las tendencias críticas recientes, proporciona una defensa de principios de las nuevas lecturas y de la variedad de estrategias intelectuales que pueden contribuir a suscitarlas; pero al mismo tiempo los términos en los que caracteriza la presente «situación cultural» (retomando de nuevo las palabras de Trilling) segregan de modo inevitable una nueva «imagen de ser personal».

Habrá, por supuesto, quien desprecie toda conversación acerca de «cuestiones morales» e «imágenes de ser personal» por consi-

derarla incorregiblemente «humanista», herencia de un hoy desacreditado conjunto de presuposiciones sobre lo dado del sujeto cognitivo prelingüístico. Sin embargo, los propios términos de esta descripción no son tanto un gran objeto de debate, sino que todos los intentos de desarrollar un vocabulario «posthumanista» convincente expresan de forma inevitable unas actitudes hacia la experiencia humana que sólo cabe calificar de éticas. Incluso una preferencia por la «apertura del sentido» en lugar de por la «interpretación autoritaria» –y, más aún, cualquier consiguiente recomendación de «autoformación interminable» en tanto opuesta al «conformismo esencialista»– pide algún grado de valoración, aunque sea implícita. Pero señalar esto es sólo señalar otros modos de proseguir con la discusión, no un intento de concluirla. También indica que nuestro preocupado miembro del comité no tenía motivos para la desazón: como da ampliamente fe de ello la sorprendente vitalidad y diversidad de las contribuciones reunidas en este volumen, el tema de la interpretación y la sobreinterpretación afecta en todo punto a cuestiones relacionadas con los «valores humanos».

1
Interpretación e historia

UMBERTO ECO

En 1957 J. M. Castellet escribió un libro titulado *La hora del lector*[1]. Fue un verdadero profeta. En 1962 escribí mi *Opera aperta*[2]. En ese libro defendía el papel activo del intérprete en la lectura de textos dotados de valor estético. Cuando se publicaron esas páginas, mis lectores se centraron sobre todo en el lado abierto de todo el asunto y subestimaron el hecho de que la lectura abierta que yo defendía era una actividad causada por una obra (y tendente a su interpretación). En otras palabras, me proponía estudiar la dialéctica entre los derechos de los textos y los derechos de sus intérpretes. Tengo la impresión de que, en el curso de las últimas décadas, se ha hecho demasiado hincapié en los derechos de los intérpretes.

En escritos más recientes (*Tratado de semiótica general*, *Lector in fabula* y *Semiótica y filosofía del lenguaje*)[3] me he extendido sobre la idea peirceana de una semiosis ilimitada. En mi aportación al Congreso Internacional sobre Peirce de la Universidad de Harvard (septiembre de 1989) intenté demostrar que la noción de semiosis ilimi-

---

[1] J. M. Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

[2] Umberto Eco, *La obra abierta*, trad. Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1979, segunda edición.

[3] Publicados todos ellos por la editorial Lumen, Barcelona, en 1977, 1981 y 1990, respectivamente.

tada no conduce a la conclusión de que la interpretación carece de criterios. Afirmar que la interpretación (en tanto característica básica de la semiosis) es potencialmente ilimitada no significa que la interpretación no tiene objeto y que fluye (riverruns) sólo por sí misma[4]. Afirmar que un texto no tiene potencialmente fin no significa que todo acto de interpretación pueda tener un final feliz.

Según algunas teorías críticas contemporáneas la única lectura fiable de un texto es una mala lectura, la única existencia de un texto viene dada por la cadena de respuestas que suscita y, como indicó maliciosamente Todorov (citando a Lichtenberg a propósito de Boehme), un texto es sólo un picnic en el que el autor lleva las palabras, y los lectores, el sentido[5].

Aunque eso sea verdad, las palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado de pruebas materiales que el lector no puede dejar pasar por alto en silencio, o en ruido. Si no recuerdo mal, fue aquí en Gran Bretaña donde alguien afirmó, hace años, que es posible hacer cosas con las palabras. Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras) mediante el modo en que son interpretadas. Ahora bien, si Jack el Destripador nos dijera que hizo lo que hizo sobre la base de su interpretación del evangelio de Lucas, sospecho que muchos críticos orientados hacia el lector se inclinarían por pensar que había leído a Lucas de un modo bastante extravagante. Los críticos no orientados hacia el lector dirían que Jack el Destripador estaba loco de atar –y confieso que, a pesar de sentir cierta simpatía por el paradigma del lector y de haber leído

---

[4] Véase Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.

[5] T. Todorov, "Viaggio nella critica americana", *Lettera*, 4, 1987, pág. 12.

a Cooper, Laing y Guattari, acabaría reconociendo con gran dolor de mi corazón que Jack el Destripador necesitaba tratamiento médico.

Comprendo que mi ejemplo es bastante rebuscado y que incluso el decontruccionista más radical estará (eso espero, pero ¿quién sabe?) de acuerdo conmigo. No obstante, creo que hay que tomar en serio incluso este paradójico razonamiento. Demuestra que hay al menos un caso en que es posible decir que determinada interpretación es mala. Según la concepción de la investigación científica de Popper, eso basta para refutar la hipótesis según la cual la interpretación no tiene criterios públicos (al menos estadísticamente hablando).

Cabría objetar que la única alternativa a una teoría interpretativa radical orientada hacia el lector es propugnada por quienes afirman que la única interpretación válida apunta a encontrar la intención original del autor. En algunos de mis escritos recientes he indicado que, entre la intención del autor (muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante para la interpretación de un texto) y la intención del intérprete que (citando a Richard Rorty) sencillamente «golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito»[6], existe una tercera posibilidad. Existe una **intención del texto.**

En el curso de mi segunda y tercera conferencias intentaré aclarar lo que quiero decir con intención del texto (o **intentio operis,** en tanto opuesta a la **intentio auctoris** y a la **intentio lectoris** –y en mi interacción sobre ellas–). En esta conferencia me gustaría, en cambio, revisitar las raíces arcaicas del debate contemporáneo sobre el

[6] Richard Rorty, **Consequences of Pragmatism**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, pág. 151.

sentido (o la pluralidad de sentidos, o la ausencia de cualquier sentido trascendental) de un texto. Permítanme, por ahora, difuminar la distinción entre textos literarios y cotidianos, así como la diferencia entre los textos como imágenes del mundo y el mundo natural como (según una venerable tradición) un Gran Texto que debe ser descifrado.

Quiero empezar con una excursión arqueológica que, a primera vista, nos alejará mucho de las teorías contemporáneas de la interpretación textual. Sin embargo, al final verán cómo la mayoría del pensamiento llamado «postmoderno» parece de lo más vetusto.

En 1987 los directores de la Feria del Libro de Frankfurt me invitaron a pronunciar una conferencia introductoria y me propusieron (creyendo probablemente que estaba muy al día en el tema) una reflexión sobre el irracionalismo moderno. Empecé diciendo que es difícil definir el «irracionalismo» sin tener alguna noción filosófica de la «razón». Por desgracia, toda la historia de la filosofía occidental sirve para demostrar que semejante definición puede resultar bastante controvertida. Cualquier modo de pensamiento es siempre visto como irracional por el modelo histórico de otro modo de pensamiento, que se concibe a sí mismo como racional. La lógica de Aristóteles no es la misma que la de Hegel; *ratio*, *ragione*, *raison*, *reason* y *Vernunft* no significan lo mismo.

A menudo, un modo de comprender los conceptos filosóficos es volver al sentido común de los diccionarios. En alemán encuentro que los sinónimos de «irracional» son: *unsinnig*, *unlogisch*, *unvernünftig*, *sinnlos*; en inglés son: *senseless*, *absurd*, *nonsensical*, *incoherent*, *delirious*, *farfetched*, *inconsequential*, *disconnected*, *illogic*, *exorbitant*, *extravagant*, *skimble-skamble*. Estos significados parecen demasiado o demasiado poco para definir puntos de vista filosóficos respetables. Sin embargo, todos estos términos indican algo más allá de un límite

establecido por un estándar. Uno de los antónimos de *unreasonableness* [irracionalidad] es (según el *Roget's Thesaurus*) *moderateness* [moderación]. Ser moderado significa estar dentro del *modus*; es decir, dentro de los límites y la mesura. La palabra nos recuerda dos reglas que hemos heredado de las antiguas civilizaciones griega y latina; el principio lógico del *modus ponens* y el principio ético formulado por Horacio: *est modus in rebus, sunt certi denique fines quos ultra citraque nequit consistere rectum*[7].

Entiendo aquí que la noción latina de *modus* fue bastante importante, si no para determinar la diferencia entre racionalismo e irracionalismo, al menos para aislar dos actitudes interpretativas básicas, es decir, dos modos de descifrar ya un texto como un mundo, ya el mundo como un texto. Para el racionalismo griego, desde Platón hasta Aristóteles y otros, conocimiento significaba comprender las causas. De este modo, definir Dios significaba definir una causa, más allá de la cual no podía haber otra. Para ser capaz de definir el mundo en términos de causas, es esencial desarrollar la idea de una cadena unilineal: si un movimiento va de A a B, no habrá en la tierra fuerza capaz de hacer que vaya de B a A. Para lograr justificar la naturaleza unilineal de la cadena causal, es necesario primero presuponer cierta cantidad de principios: el principio de identidad A = A), el principio de no contradicción (es imposible que algo sea A y no sea A al mismo tiempo) y el principio del tercero excluido (A es verdadero o A es falso *y tertium non datur*). De estos principios se deriva la forma típica del pensamiento del racionalismo occidental, el *modus ponens*: si p, entonces q; p, luego q.

---

[7] Horacio, *Sátiras*, I.I. 106-107.

Aunque estos principios no establecen el reconocimiento de un orden físico del mundo, al menos proporcionan un contrato social. El racionalismo latino adopta los principios del racionalismo griego pero los transforma y enriquece en un sentido legal y contractual. El estándar legal es el *modus*, pero el *modus* es también el límite, la frontera.

La obsesión latina por los límites espaciales se remonta a la leyenda de la fundación de Roma: Rómulo traza una línea fronteriza y mata a su hermano porque no la respeta. Si no se reconocen las fronteras, no puede haber *civitas*. Horacio Coclita se convierte en héroe porque logra mantener el enemigo en la frontera: un puente construido entre los romanos y los demás. Los puentes son sacrílegos porque franquean el *sulcus*, el foso de agua que marca los límites de la ciudad: por esta razón, sólo pueden construirse bajo el estrecho control ritual del *pontifex*. La ideología de la *pax romana* y el proyecto político de Augusto se basan en una precisa definición de las fronteras: la fuerza del imperio radica en conocer en qué frontera, en qué *limen* o umbral, tiene que alzarse la línea defensiva. Si alguna vez llega a desaparecer la definición clara de las fronteras y los bárbaros (nómadas que han abandonado su territorio original y se desplazan por todos los territorios como si fueran propios, preparados también para abandonarlos) consiguen imponer su visión nómada, Roma estará acabada y la capital del imperio podrá estar perfectamente en cualquier otro lugar.

Julio César, cuando cruza el Rubicón, no sólo sabe que está cometiendo un sacrilegio, sino también que, una vez cometido, no podrá nunca volver atrás. *Alea iacta est*. En realidad, también hay límites en el tiempo. Lo que se ha hecho jamás puede borrarse. El tiempo es irreversible. Este principio regirá la sintaxis latina. La

dirección y secuencia de los tiempos, que es linealidad cosmológica, constituye un sistema de subordinaciones lógicas en la *consecutio temporum*. Esa obra maestra del realismo factual que es el ablativo absoluto establece que, una vez se ha hecho o presupuesto algo, puede no ser nunca más puesto en tela de juicio.

En una *quaestio quodlibetalis*, Tomás de Aquino (5.2.3) se pregunta si «utrum Deus possit virginem reparare», es decir, si es posible devolver a su inmaculada condición original a una mujer que ha perdido la virginidad. La respuesta de Tomás es clara. Dios puede perdonar y, así, devolver la virgen a un estado de gracia y puede, por medio de un milagro, restituirle su integridad corporal. Pero ni siquiera Dios puede hacer que lo que ha sido no haya sido, porque semejante transgresión de las leyes del tiempo sería contraria a su misma naturaleza. Dios no puede transgredir el principio lógico según el cual «p ha ocurrido» y «p no ha ocurrido» resultan contradictorios. *Alea iacta est*.

Este modelo de racionalismo griego y latino es el que aún domina las matemáticas, la lógica, la ciencia y la programación de ordenadores. Pero no constituye toda la historia de lo que llamamos herencia griega. Aristóteles era griego, pero también lo eran los misterios eleusinos. El mundo griego está continuamente atraído por el *apeiron* (infinito). El infinito es lo que no tiene *modus*. Escapa a la norma. Fascinada por el infinito, la civilización griega elabora, junto con las nociones de identidad y no contradicción, la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. Hermes es voluble y ambiguo, es el padre de todas las artes pero también de los ladrones, *iuvenis et senex* al mismo tiempo. En el mito de Hermes encontramos la negación de los principios de identidad, de no contradicción y del tercio excluido, y las cadenas causales se enroscan sobre sí mismas en espiral: el «después» precede

al «antes», el dios no conoce límites espaciales y puede, bajo diferentes formas, estar en diferentes lugares al mismo tiempo.

Hermes triunfa en el siglo II d. C. El siglo II es un período de paz y orden político, y todos los pueblos del imperio parecen unidos por una lengua y una cultura comunes. El orden es tal que ya nadie puede esperar cambiarlo mediante algún tipo de operación militar o política. Es la época en que se define el concepto de *enkyklios paideia*, o educación general, cuyo objetivo es producir una clase de hombre completo, versado en todas las disciplinas. Sin embargo, este conocimiento describe un mundo perfecto y coherente, mientras que el mundo del siglo II es un crisol de razas y lenguas; una encrucijada de pueblos e ideas en la que se toleran todos los dioses. Estas divinidades habían tenido un profundo significado para los pueblos que las adoraban pero, cuando el imperio los engulló, también disolvió su identidad: ya no hay diferencias entre Isis, Astarté, Deméter, Cibeles, Anahita y Maya.

Todos conocemos la leyenda del califa que ordenó la destrucción de la biblioteca de Alejandría, sosteniendo que o los libros decían lo mismo que el Corán, en cuyo caso eran superfluos, o decían algo diferente, en cuyo caso eran falsos y perjudiciales. El califa conocía y poseía la verdad y juzgaba los libros según esa verdad. El hermetismo del siglo II, en cambio, busca una verdad que no conoce, y todo lo que posee son libros. Por lo tanto, imagina o espera que cada libro contenga una chispa de verdad, y que sirvan para confirmarse entre sí. En esta dimensión sincrética, entra en crisis uno de los principios de los modelos racionalistas griegos, el del tercero excluido. Es posible que muchas cosas sean verdad al mismo tiempo, aunque se contradigan. Pero si los libros dicen la verdad, incluso cuando se contradicen, es que cada palabra tiene que ser una alusión, una alegoría. Dicen otra cosa de la

que parecen estar diciendo. Cada uno contiene un mensaje que ninguno será capaz de revelar solo. Para conseguir entender el misterioso mensaje contenido en los libros, era necesario buscar una revelación más allá de los discursos humanos, una revelación que llegará anunciada por la propia divinidad, utilizando el vehículo de la visión, el sueño o el oráculo. Pero semejante revelación sin precedentes, inaudita, tendrá que hablar de un dios aún desconocido y de una verdad aún secreta. El conocimiento secreto es un conocimiento profundo (porque sólo lo que yace bajo la superficie puede permanecer ignorado mucho tiempo). De este modo la verdad se identifica con lo que no se dice o se dice oscuramente y tiene que entenderse más allá por debajo de la superficie de un texto. Los dioses hablan (hoy diríamos: el Ser habla) por medio de mensajes jeroglíficos y enigmáticos.

Así, si la búsqueda de una verdad diferente nace de una desconfianza en la herencia griega clásica, cualquier conocimiento verdadero tendrá que ser más arcaico. Se encontrará entre los vestigios de unas civilizaciones de las que han hecho caso omiso los padres del racionalismo griego. La verdad es algo con lo que hemos estado viviendo desde el principio de los tiempos, sólo que la hemos olvidado. Si la hemos olvidado, alguien tiene que haberla salvaguardado para nosotros y tiene que ser alguien cuyas palabras ya no somos capaces de comprender. De modo que este conocimiento puede ser exótico. Jung ha explicado que, cuando una imagen divina se nos hace demasiado familiar y pierde su misterio, necesitamos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones, porque sólo los símbolos exóticos son capaces de mantener un aura de sacralidad. Por ello, para el siglo II, este conocimiento secreto habría estado en manos de los druidas, los sacerdotes celtas, o de sabios orientales, que hablaban lenguas

incomprensibles. El racionalismo clásico identificó los bárbaros con quienes no podían hablar de modo adecuado (ésa es en realidad la etimología de *barbaros*, el que balbucea). Ahora, invirtiendo las cosas, el supuesto balbuceo del extranjero es el que se convierte en la lengua sagrada, llena de promesas y revelaciones mudas. Mientras que para el racionalismo griego una cosa era verdadera si podía explicarse, ahora una cosa verdadera es algo que no puede explicarse.

Pero, ¿cuál era ese misterioso conocimiento poseído por los sacerdotes de los bárbaros? La opinión general era que conocían los lazos secretos que conectaban el mundo espiritual con el mundo astral y a este último con el mundo sublunar, lo cual significaba que actuando en una planta era posible influir en el curso de las estrellas, que el curso de las estrellas afectaba al destino de los seres terrestres y que las operaciones mágicas realizadas ante la imagen de un dios obligaban a ese dios a obedecer nuestra voluntad. Como es abajo, así es arriba. El universo se convierte en una gran sala de espejos, donde cualquier objeto individual refleja y significa todos los demás.

Sólo es posible hablar de simpatía y semejanza universales si, al mismo tiempo, se rechaza el principio de no contradicción. La simpatía está provocada por una emanación divina en el mundo, pero en el origen de la emanación está lo Incognoscible, la sede misma de la contradicción. El pensamiento neoplatónico cristiano intentará explicar el hecho de que no podamos definir a Dios en términos precisos recurriendo a la inadecuación de nuestro lenguaje. El pensamiento hermético afirma que, cuanto más ambiguo y multivalente sea nuestro lenguaje, y cuantos más símbolos y metáforas use, más particularmente apropiado será para nombrar un Uno en el que se produce la coincidencia de los opuestos. Pero, allí donde triunfa

la coincidencia de los opuestos, se derrumba el principio de identidad. *Tout se tient.*

En consecuencia, la interpretación es indefinida. El intento de buscar un significado final e inaccesible conduce a la aceptación de una deriva o un deslizamiento interminable del sentido. Una planta no se define por sus características morfológicas o funcionales, sino por su parecido, bien que parcial, con otro elemento del cosmos. Si se parece vagamente a una parte del cuerpo humano, entonces tiene significado porque remite al cuerpo. Pero esa parte del cuerpo tiene significado porque remite a una estrella, y esta última tiene significado porque remite a una escala musical, y esto a su vez porque remite a una jerarquía de ángeles y así *ad infinitum*. Todo objeto, ya sea terrenal o celeste, esconde un secreto. Cada vez que se descubre un secreto, se referirá a otro secreto en un movimiento progresivo hacia un secreto final. No obstante, no puede haber secreto final. El secreto último de la iniciación hermética es que todo es secreto. Por ello el secreto hermético tiene que ser un secreto vacío, porque cualquiera que pretenda revelar cualquier tipo de secreto no está iniciado y se ha detenido en un nivel superficial del conocimiento del misterio cósmico. El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo niega al lenguaje cualquier poder comunicativo.

En los textos básicos del *Corpus hermeticum*, que apareció en la cuenca mediterránea durante el siglo II, Hermes Trismegisto recibe su revelación en el curso de un sueño o una visión, donde se le aparece el *Nous*. Para Platón, el *Nous* era la facultad que engendraba ideas y para Aristóteles era el intelecto, gracias al cual reconocemos las sustancias. Ciertamente, la agilidad del *Nous* obraba en contra de las más complicadas operaciones de la *dianoia*, que (como antes en Platón) era reflexión, actividad racional, de la *episteme* en

tanto ciencia y de la *phronesis* en tanto reflexión sobre la verdad; pero no había nada inefable en el modo en que obraba. En cambio, en el siglo II, el *Nous* se convierte en la facultad de la intuición mística, de la iluminación no racional y de una visión instantánea y no discursiva. Ya no es necesario hablar, discutir y razonar. Basta con esperar que alguien nos hable. Entonces la luz será tan rápida que se fundirá con la oscuridad. Ésta es la verdadera iniciación de la que el iniciado no puede hablar.

Si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas. Esto ocurre realmente en la magia teúrgica pero también ocurre en la filología. El principio racionalista de *post hoc, ergo propter hoc* se ve sustituido por *post hoc, ergo ante hoc*. Un ejemplo de este tipo de actitud es el modo en que los pensadores del Renacimiento demostraron que el *Corpus hermeticum* no era un producto de la cultura griega sino que había sido escrito antes de Platón: el hecho de que el *Corpus* contenga ideas que circulaban abiertamente en época de Platón significa y demuestra al mismo tiempo que apareció antes de Platón.

Si éstas son las ideas del hermetismo clásico, regresaron cuando éste celebró su segunda victoria sobre el racionalismo de la escolástica medieval. A lo largo de los siglos en que el racionalismo cristiano intentaba demostrar la existencia de Dios utilizando los modelos de razonamientos inspirados por el *modus ponens*, el conocimiento hermético no murió. Sobrevivió, como un fenómeno marginal, entre los alquimistas y los cabalistas judíos y en los pliegues del tímido neoplatonismo medieval. Pero, en los albores de lo que llamamos mundo moderno, en Florencia, donde al mismo tiempo se estaba inventando la economía bancaria moderna, se redescubrió el *Corpus hermeticum* —esa creación del siglo II

helenístico– como prueba de un conocimiento antiquísimo anterior incluso a Moisés. Una vez reelaborado por Pico della Mirandola, Ficino y Johannes Reuchlin, es decir, por el neoplatonismo renacentista y el cabalismo cristiano, el modelo hermético pasó a alimentar una gran parte de la cultura moderna, desde la magia hasta la ciencia.

La historia de este renacimiento es compleja: hoy, la historiografía ha demostrado que es imposible separar la corriente hermética de la científica o Paracelso de Galileo. El saber hermético influye en Francis Bacon, Copérnico, Kepler y Newton, y la ciencia cuantitativa moderna nace, *inter alia*, en diálogo con el conocimiento cualitativo del hermetismo. En última instancia, el modelo hermético afirmaba la idea de que el orden del universo descrito por el racionalismo griego podía subvertirse y que era posible descubrir en el universo nuevas conexiones y nuevas relaciones que permitían al hombre actuar sobre la naturaleza y cambiar su curso. Pero esta influencia va unida a la convicción de que el mundo no debería describirse según una lógica cualitativa, sino una lógica cuantitativa. De este modo el modelo hermético contribuye de forma paradójica al nacimiento de su nuevo adversario, el racionalismo científico moderno. El nuevo irracionalismo hermético oscila entre, por un lado, los místicos y los alquimistas y, por otro, los poetas y filósofos, de Goethe a Gérard de Nerval y Yeats, de Schelling a Franz von Baader, de Heidegger a Jung. Y en muchos conceptos posmodernos de la crítica, no es difícil reconocer la idea del deslizamiento continuo del sentido. La idea expresada por Paul Valéry, para quien *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*, es una idea hermética.

En *Science de l'homme et tradition*, un libro de lo más discutible por el entusiasmo fideísta de su autor, aunque no carente de razona-

mientos seductores, Gilbert Durand ve todo el pensamiento contemporáneo recorrido por el vivificante aliento de Hermes, en oposición al paradigma mecanicista positivista, y la lista de parentescos que identifica invita a la reflexión: Spengler, Dilthey, Scheler, Nietzsche, Husserl, Kerényi, Planck, Pauli, Oppenheimer, Einstein, Bachelard, Sorokin, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida, Barthes, Todorov, Chomsky, Greimas, Deleuze[8].

Pero este modelo de pensamiento que se desvía del patrón del racionalismo estaría incompleto si no consideráramos otro fenómeno que se conforma durante el mismo período histórico. Cegado por visiones fulgurantes mientras tanteaba en la oscuridad, el hombre del siglo II desarrolló una conciencia neurótica de su propio papel en un mundo incomprensible. La verdad es secreta y cualquier puesta en duda de los símbolos y enigmas no revelará nunca la verdad última, sólo desplazará el secreto hacia otra parte. Si la condición humana es ésta, entonces significa que el mundo es el resultado de un error. La expresión cultural de este estado psicológico es la gnosis.

En la tradición del racionalismo griego, *gnosis* significaba conocimiento verdadero de la existencia (tanto conversacional y dialéctica) en tanto opuesto a las simples percepción (*aisthesis*) u opinión (*doxa*). Pero en los siglos paleocristianos la palabra pasó a significar un conocimiento metarracional e intuitivo, el don concedido divinamente o recibido de un intermediario celeste, con poder para salvar a cualquiera que lo alcanzara. La revelación gnóstica cuenta de forma mítica cómo la propia divinidad, al ser oscura e incognoscible, contiene ya el germen del mal y una androginia que la

[8] Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, París, Berg, 1979.

hace contradictoria desde el principio, puesto que no es idéntica a sí misma. Su ejecutor subordinado, el Demiurgo, da vida a un mundo erróneo e inestable, en el cual una porción de la misma divinidad cae cautiva, o exiliada. Un mundo creado por error es un cosmos abortado. Entre los principales efectos de este aborto está el tiempo, una imitación deformada de la eternidad. Durante esos mismos siglos, la patrística se empeñaba en reconciliar el mesianismo judío con el racionalismo griego e inventó el concepto de dirección providencial y racional de la historia. El gnosticismo, en cambio, desarrollo un síndrome de rechazo frente al tiempo y la historia.

El gnóstico se ve a sí mismo como un exiliado en el mundo, como la víctima de su propio cuerpo, que define como una tumba y una cárcel. Ha sido arrojado al mundo, del cual tiene que encontrar una salida. La existencia es una enfermedad –y lo sabemos–. Cuanto más frustrados nos sintamos aquí, más somos presas de un delirio de omnipotencia y de deseos de venganza. De ahí que el gnóstico se reconozca como una chispa de divinidad, arrojada provisionalmente al exilio como consecuencia de una conspiración cósmica. Si consigue volver a Dios, el hombre no sólo se reunirá con su inicio y origen, sino que también ayudará a regenerar ese mismo origen y liberarlo del error original. Aunque prisionero de un mundo enfermo, el hombre se siente investido de poder sobrehumano. La divinidad puede enmendar su fractura inicial gracias sólo a la cooperación del hombre. El hombre gnóstico se convierte en *Übermensch*. En contraste con quienes están atados a la simple materia (*hylikoi*), sólo aquellos que son de espíritu (*pneumatikoi*) son capaces de aspirar a la verdad y de ahí a la redención. A diferencia del cristianismo, el gnosticismo no es una religión de esclavos, sino de señores.

Es difícil evitar la tentación de percibir una herencia gnóstica en muchos aspectos de la cultura moderna y contemporánea. Se ha visto un origen cátaro y, por tanto, gnóstico en la relación de amor cortés (y luego romántico), concebida como una renuncia, una pérdida del ser amado y en todo caso como una relación puramente espiritual que excluye cualquier contacto sexual. La celebración estética del mal como experiencia revelatoria es sin duda gnóstica, como también la decisión de tantos poetas modernos de buscar experiencias visionarias a través del agotamiento de la carne, el exceso sexual, el éxtasis místico, las drogas y el delirio verbal.

Algunos han visto una raíz gnóstica en los principios rectores del idealismo romántico, donde se revalorizan tiempo e historia, pero sólo para hacer del hombre el protagonista de la reintegración del Espíritu. Por otra parte, cuando Lukács afirma que el irracionalismo de los últimos dos siglos es un invento de la burguesía, que intenta reaccionar a la crisis con la que se enfrenta y que da una justificación filosófica a su voluntad de poder y su práctica imperialista, está simplemente traduciendo el síndrome gnóstico al lenguaje marxista. Hay quien ha hablado de elementos gnósticos en el marxismo e incluso el leninismo (la teoría del partido como punta de lanza, como grupo elegido en posesión de las claves del conocimiento y, por ende, de la redención). Otros ven una inspiración gnóstica en el existencialismo y, sobre todo, en Heidegger (ser-así, *Dasein*, como ser «caído en el mundo», la relación entre existencia terrenal y tiempo, pesimismo). Jung, al releer las antiguas doctrinas herméticas, reformula el problema gnóstico en términos de redescubrimiento del sí originario. Pero del mismo modo se ha identificado un elemento gnóstico en toda condena de la sociedad de masas por parte de la aristocracia, en la que los profetas de las razas elegidas, con el fin de lograr la reintegración final de lo per-

fecto, vuelven hacia el baño de sangre, la carnicería, el genocidio de los esclavos, de aquéllos ineludiblemente ligados a la *hyle*, o materia.

Juntas, la herencia hermética y la gnóstica producen el síndrome del secreto. Si el iniciado es alguien que comprende el secreto cósmico, las degeneraciones del modelo hermético han conducido a la convicción de que el poder consiste en hacer que los otros crean que uno posee un secreto político. Según Georg Simmel:

> El secreto comunica una posición excepcional a la personalidad; ejerce una atracción social determinada, independiente en principio del contenido del secreto, aunque, como es natural, creciente según que el secreto sea más importante y amplio [...]. Del misterio y secreto que rodea todo lo profundo e importante, surge el típico error de creer que todo lo secreto es al propio tiempo algo profundo e importante. El instinto natural de idealización y el temor natural del hombre actúan conjuntos frente a lo desconocido, para aumentar su importancia por la fantasía y consagrarle una atención que no hubiéramos prestado a la realidad clara[9].

Quiero señalar ahora en qué sentido los resultados de nuestro viaje hacia las raíces de la herencia hermética pueden tener algún interés para la comprensión de algunas de las teorías contemporáneas de la interpretación textual. Sin duda, el punto de vista materialista común no es suficiente para establecer una conexión entre Epicuro y Stalin. En el mismo sentido, dudo de que sea posible ais-

---

[9] Georg Simmel, "El secreto y la sociedad secreta", en *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, trad. José Pérez Bances, Madrid, Alianza, 1977, vol. 1, págs. 380-381.

lar características comunes entre Nietzsche y Chomsky, a pesar de la celebración de Gilbert Durand de la nueva atmósfera hermética. Con todo, quizá sea interesante para el propósito de mis conferencias hacer una lista de las principales características de lo que me gustaría llamar un enfoque hermético de los textos. Encontramos en el hermetismo antiguo y en muchos enfoques contemporáneos algunas ideas inquietantemente similares; a saber, que:

(a) un texto es un universo abierto en el que el intérprete puede descubrir infinitas interconexiones;

(b) el lenguaje es incapaz de captar el significado único y preexistente: al contrario, el deber del lenguaje es mostrar que de lo que podemos hablar es sólo de la coincidencia de los opuestos;

(c) el lenguaje refleja lo inadecuado del pensamiento: nuestro ser-en-el-mundo no es otra cosa que ser incapaces de encontrar un significado trascendental;

(d) todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, es decir, la obra de un Demiurgo inepto (que intentó decir que «esto es así» y en cambio causó una cadena ininterrumpida de infinitas remisiones en las que «esto» no es «así»);

(e) el gnosticismo textual contemporáneo es, sin embargo, muy generoso: cualquiera puede convertirse en el Übermensch que se da realmente cuenta de la verdad, siempre que esté dispuesto a imponer la intención del lector sobre la inalcanzable intención del autor; es decir, que el autor no sabía lo que estaba realmente diciendo, porque el lenguaje hablaba en su lugar;

(f) para salvar el texto –es decir, para transformarlo de una ilusión del significado en la conciencia de que el significado es infinito–, el lector tiene que sospechar que cada línea esconde otro significado secreto; las palabras, en vez de decir, esconden lo no dicho; la gloria del lector es descubrir que los textos pueden decirlo todo, excepto lo que su autor quería que dijeran; en cuanto se pretende haber descubierto un supuesto significado, podemos estar seguros de que no es el real; el real es el que está más allá y así una y otra vez; los hílicos –los perdedores– son quienes ponen fin al proceso diciendo «he comprendido»;

(g) el lector real es aquel que comprende que el secreto de un texto es su vacío.

Reconozco que he hecho una caricatura de las más radicales teorías de la interpretación orientadas hacia el lector. De todos modos, creo que las caricaturas son con frecuencia buenos retratos: es probable que no un retrato de aquello de lo que se trata, pero al menos de lo que podría llegar a ser aquello de lo que se trata, de llegarse a un acuerdo sobre aquello de lo que se trata.

Lo que quiero decir es que hay en algún sitio criterios que limitan la interpretación. De otro modo, nos arriesgamos a enfrentarnos a una paradoja puramente lingüística del estilo de la formulada por Macedonio Fernández: «En este mundo faltan tantas cosas que, si faltara una más, ya no habría sitio para ella.» Sé que hay textos poéticos cuyo objetivo es demostrar que la interpretación puede ser infinita. Sé que *Finnegans Wake* se escribió para un lector ideal aquejado de un insomnio ideal. Pero también sé que, aunque toda la obra del marqués de Sade se escribió para mostrar qué podía ser el sexo, la mayoría somos más moderados.

Al principio de su *Mercury; Or the Secret and Swift Messenger* (1641), John Wilkins cuenta la siguiente historia:

> Qué cosa tan extraña debió de parecer este Arte de la Escritura en su primera Invención podemos suponerlo por los recién descubiertos Americanos, que se soprendían de ver a los Hombres conversar con los Libros, y a duras penas podían imaginar que un Papel pudiera hablar [...].
>
> Hay una graciosa Historia a este Propósito, relativa a un Esclavo indio; el cual habiendo sido enviado por su Amo con una Cesta de Higos y una Carta se comió durante el Camino una gran Parte de su Carga, entregando el Resto a la Persona a la que lo habían mandado; quien al leer la Carta, y no encontrar la Cantidad de Higos acorde con lo que en ella se decía, acusó al Esclavo de comérselos, diciéndole lo que la carta alegaba contra él. Pero el Indio (a pesar de esta Prueba) rechazó confiadamente el Hecho, maldiciendo el Papel, por ser un Testigo falso y mentiroso.
>
> Después de esto, tras ser enviado de nuevo con la misma Carga, y una Carta que expresaba el Número preciso de Higos que tenían que ser entregados, volvió, según su Práctica anterior, a devorar una gran Parte de ellos por el Camino; pero antes de ocuparse de ninguno (para impedir todas las Acusaciones posteriores), cogió la Carta y la escondió debajo de una gran Piedra, confiando en que si no podía verlo comiendo los Higos, nunca podría informar de él; pero al ser entonces acusado con mayor fuerza que antes, confiesa su Falta, admirando la Divinidad del Papel, y para el futuro promete la mayor Fidelidad en cada Encargo[10].

[10] John Wilkins, *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger*, Londres, Nicholson, 1707, 3ª edición, págs. 3-4.

Alguien podría decir que un texto, una vez separado del emisor (así como de la intención del emisor) y de las circunstancias concretas de su emisión (y por consiguiente de su pretendido referente), flota (por decirlo así) en el vacío de una gama potencialmente infinita de interpretaciones posibles. Wilkins podría haber objetado que en el caso que estaba relatando el amo estaba seguro de que la cesta mencionada en la carta era la que llevaba el esclavo, de que el esclavo mensajero era el mismo a quien su amigo había entregado la cesta y de que había una relación entre la expresión «30» escrita en la carta y el número de higos contenidos en la cesta. Naturalmente bastaría imaginar que por el camino el esclavo original fue asesinado y sustituido por otra persona, que los treinta higos originales fueron sustituidos por otros, que la cesta fue entregada a un destinatario diferente, que el nuevo destinatario no conocía a ningún amigo deseoso de enviarle higos. ¿Sería todavía posible decidir sobre qué estaba hablando la carta? Tenemos derecho a suponer que la reacción del nuevo destinatario habría sido de este estilo: «Alguien, y Dios sabe quién, me ha enviado una cantidad de higos inferior al número mencionado en la carta que la acompaña.» Supongamos que no sólo es asesinado el mensajero, sino que sus asesinos se comen todos los higos, destruyen la cesta, meten la carta en una botella y la lanzan al océano, de modo que es encontrada setenta años más tarde por Robinsón Crusoe. No hay cesta, ni esclavo, ni higos, sólo una carta. A pesar de todo, apuesto que la primera reacción de Robinsón habría sido: «¿Dónde están los higos?»

Ahora bien, supongamos que el mensaje de la botella es encontrado por una persona más sofisticada, un estudiante de lingüística, hermenéutica o semiótica. Al ser muy inteligente, este nuevo

destinatario accidental podía hacer un montón de hipótesis, a saber:

1 Los higos pueden entenderse (al menos hoy) en un sentido retórico (como en expresiones del estilo «me importa un higo») y el mensaje podría dar pie a una interpretación diferente. Pero incluso en este caso al destinatario tendría que basarse en algunas interpretaciones convencionales preestablecidas de «higo» que no son, por ejemplo, las de «manzana» o «gato».
2 El mensaje de la botella es una alegoría, escrita por un poeta: el destinatario sospecha en ese mensaje un segundo sentido oculto basado en un código poético privado, válido sólo para ese texto. En ese caso el destinatario podría hacer diversas hipótesis contrarias, pero creo firmemente que hay ciertos criterios «económicos» a partir de los cuales ciertas hipótesis serán más interesantes que otras. Para validar su hipótesis, es probable que el destinatario deba hacer ciertas hipótesis previas sobre el posible remitente y el posible período histórico en que se produjo el texto. Esto no tiene nada que ver con una investigación sobre las intenciones del remitente, aunque tiene sin duda que ver con una investigación sobre el marco cultural del mensaje original.

Probablemente nuestro sofisticado intérprete decidiera que el texto encontrado en la botella se había referido en cierta ocasión a algunos higos existentes y señalaba indicialmente hacia un remitente determinado, así como a un destinatario determinado y a un esclavo determinado, pero que había perdido ya todo poder referencial. Con todo, el mensaje seguirá siendo un texto que podría sin duda

utilizarse para otras innumerables cestas y otros innumerables higos, pero no para manzanas ni para unicornios. El intérprete podría fantasear sobre esos actores perdidos, tan ambiguamente envueltos en el intercambio de cosas o símbolos (quizá enviar higos significó, en algún momento histórico dado, una alusión misteriosa), y a partir de ese mensaje anónimo intentar una variedad de significados y referentes. Pero no tendría derecho a decir que el mensaje puede significar *cualquier cosa*. Puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería ridículo sugerir. Sin duda, dice que hubo una vez una cesta llena de higos. Ninguna teoría orientada hacia el lector puede evitar esta limitación.

Sin duda, existe una diferencia entre discutir sobre la carta mencionada por Wilkins y discutir sobre *Finnegans Wake*. *Finnegans Wake* puede ayudarnos a poner en duda incluso el supuesto sentido común del ejemplo de Wilkins. Pero no podemos hacer caso omiso del punto de vista del esclavo que presenció por primera vez el milago de los textos y de su interpretación. Si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse. Así, al menos durante mi conferencia, mi propuesta es: alineémonos primero con el esclavo. Es el único modo de llegar a ser, si no amos, al menos sirvientes respetuosos de la semiosis.

2
La sobreinterpretación de textos

UMBERTO ECO

En «Interpretación e historia» repasé un método de interpretar el mundo y los textos basado en la individualización de las relaciones de simpatía que vinculan entre sí el microcosmos y el macrocosmos. Tanto una metafísica como una física de la simpatía universal tienen que basarse en una semiótica (explícita o implícita) de la semejanza. Michel Foucault ya ha tratado el paradigma de la semejanza en *Las palabras y las cosas*, pero en esta obra se interesó sobre todo por ese momento limítrofe entre el Renacimiento y el siglo XVII en que el paradigma de la semejanza se disuelve en el paradigma de la ciencia moderna. Mi hipótesis es históricamente más global y está encaminada a poner de manifiesto un criterio interpretativo (que llamo semiosis hermética) cuya supervivencia puede seguirse a lo largo de los siglos.

Para suponer que lo semejante podía actuar sobre lo semejante, la semiosis hermética tenía que decidir qué era la semejanza. Sin embargo, su criterio de semejanza mostraba una generalidad y una flexibilidad demasiado indulgentes. Incluía no sólo aquellos fenómenos que hoy clasificaríamos bajo la rúbrica de parecido morfológico o analogía proporcional, sino cualquier tipo de sustitución posible permitida por la tradición retórica, es decir, contigüidad, *pars pro toto*, acción o actor, etcétera, etcétera.

La siguiente lista de criterios para la asociación de imágenes o palabras no proviene de un tratado de magia, sino de una mnemo-

técnica o *ars memoriae* del siglo XVI. La cita es interesante porque el autor –muy lejos de cualquier presuposición hermética– ha identificado en el contexto de su propia cultura cierto número de automatismos asociativos comúnmente aceptados como eficaces.

1 Por semejanza, que a su vez se subdivide en semejanza de sustancia (el hombre como imagen microcósmica del macrocosmos), cantidad (los diez números por los diez mandamientos), metonimia y antonomasia (Atlas por los astrónomos o la astronomía, el oso por un hombre iracundo, el león por la soberbia, Cicerón por la retórica).
2 Por homonimia: el perro por la constelación del Can.
3 Por ironía o contraste: el necio por el sabio.
4 Por signo: el rastro por el lobo, o el espejo en el que se admiraba Tito por el propio Tito.
5 Por una palabra de diferente pronunciación: *sanum* por *sane*.
6 Por semejanza de nombre: Arista por Aristóteles.
7 Por tipo y especie: leopardo por animal.
8 Por símbolo pagano: águila por Júpiter.
9 Por pueblos: los partos por las flechas, los escitas por los caballos, los fenicios por el alfabeto.
10 Por signos del zodíaco: el signo por la constelación.
11 Por la relación entre órgano y función.
12 Por una característica común: el cuervo por los etíopes.
13 Por jeroglíficos: la hormiga por la Providencia.
14 Y, por último, la simple asociación idiolectal, cualquier monstruo por cualquier cosa que se recuerde[1].

[1] Cosma Rosselli, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venecia, 1589.

Como puede verse, a veces, las dos cosas son semejantes por su comportamiento; otras, por su forma; otras, porque han aparecido juntas en un contexto determinado. No importa el criterio siempre que sea posible establecer algún tipo de relación. En cuanto el mecanismo de la analogía se pone en marcha, no hay garantía de que se detenga. La imagen, el concepto, la verdad, que se descubren bajo el velo de la semejanza se verán a su vez como un signo de otro desplazamiento analógico. Cada vez que uno crea haber descubierto una semejanza, ésta señalará hacia otra en una progresión interminable. En un universo dominado por la lógica de la semejanza (y la simpatía cósmica), el intérprete tiene el derecho y el deber de sospechar que lo considerado como significado de un signo es en realidad signo de un significado adicional.

Esto pone de manifiesto otro principio subyacente de la semiosis hermética. Si dos cosas son semejantes, una puede convertirse en signo de la otra y viceversa. Este paso de la semejanza a la semiosis no es automático. Este bolígrafo es semejante a ése, pero ello no nos lleva a la conclusión de que puedo utilizar el primero para designar el segundo (excepto en casos particulares de significación por exhibición, en que, por ejemplo, les muestro este bolígrafo para pedirles que me den el otro o algún objeto que realice la misma función; aun así, la semiosis por exhibición requiere un acuerdo previo). La palabra *perro* no es semejante a un perro. El retrato de la reina Isabel en un sello británico es semejante (según cierta descripción) a una persona determinada que es reina del Reino Unido y, a través de la referencia a ella, puede convertirse en emblema del Reino Unido. La palabra *cerdo* no es semejante a un cerdo, ni a Noriega ni a Ceaucescu; sin embargo, a partir de una analogía establecida culturalmente entre los hábitos físicos del cerdo y los hábitos morales de los dictadores, puedo utilizar la

palabra *cerdo* para designar a uno de los caballeros mencionados. El análisis semiótico de una noción tan compleja como la de semejanza (véase mi análisis en *Tratado de semiótica general*) puede ayudarnos a aislar los defectos básicos de la semiosis hermética y, a través de ellos, los defectos básicos de muchos procedimientos de sobreinterpretación.

Resulta indiscutible que los seres humanos piensan (también) en términos de identidad y semejanza; pero también es cierto que, en la vida cotidiana, sabemos generalmente cómo distinguir entre las semejanzas relevantes y significativas, por un lado, y las semejanzas ilusorias y fortuitas, por otro. Percibimos en la distancia a alguien cuyos rasgos nos recuerdan a la persona A y luego nos damos cuenta de que en realidad se trata de B, un extraño; tras ello, por lo general, abandonamos nuestra hipótesis sobre la identidad de la persona y no otorgamos mayor credibilidad a la semejanza, que registramos como fortuita. Actuamos así porque cada uno de nosotros ha introyectado un principio indiscutible, a saber, que, *desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás*. Podríamos llevar este hecho hasta el límite y afirmar que existe una relación entre el adverbio «mientras» y el nombre «cocodrilo» porque –como mínimo– ambos aparecen en la frase que acabo de decir. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica radica en reconocer que esta relación es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible. El paranoico no es la persona que observa que «mientras» y «cocodrilo» aparecen curiosamente en el mismo contexto, el paranoico es la persona que empieza a preguntarse por los misteriosos motivos que me han inducido a juntar precisamente esas dos palabras. El paranoico ve bajo mi ejemplo un secreto, al cual aludo.

Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado algún tipo de método obsesivo. La sospecha, en sí misma, no es patológica: tanto el detective como el científico sospechan en principio que algunos elementos, evidentes pero en apariencia insignificantes, pueden ser indicio de otra cosa que no es evidente y, sobre esta base, elaboran una nueva hipótesis que hay que comprobar. Sin embargo, se considera que el indicio es signo de otra cosa sólo cuando cumple tres condiciones: que no pueda explicarse de forma más económica; que apunte a una única causa (o a una clase limitada de causas posibles) y no a un número indeterminado de causas diversas; y que encaje con los demás indicios. Si en la escena de un crimen encuentro un ejemplar del periódico matutino de mayor tirada, tengo que preguntarme en primer lugar (criterio de economía) si perteneció a la víctima; en caso contrario, la pista señalará a un millón de sospechosos potenciales. En cambio, si en la escena de un crimen encuentro una rara joya, considerada como un ejemplar único en su género y de la cual se sabe que pertenece a cierto individuo, la pista se vuelve interesante; y si luego descubro que ese individuo es incapaz de mostrarme su joya, entonces las dos pistas encajan. Observen, sin embargo, que en este punto mi conjetura aún no está demostrada. Sólo parece razonable, y lo es porque me permite establecer algunas de las condiciones bajo las cuales podría ser refutada: si, por ejemplo, el sospechoso fuera capaz de proporcionar una prueba irrebatible de que dio la joya a la víctima mucho tiempo antes, su presencia en la escena del crimen ya no constituiría un indicio importante.

La sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como significativos los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes nos permitiría reconocer que son explicables

en términos mucho más económicos. Pondré un ejemplo, utilizado por los teóricos de la inducción científica, de adscripción de pertinencia al elemento equivocado: un médico se equivoca si, al darse cuenta de que todos sus pacientes que padecen cirrosis hepática beben regularmente whisky con soda, coñac con soda o ginebra con soda, concluye que la soda provoca cirrosis hepática. Se equivoca porque no se da cuenta de que hay otro elemento común en los tres casos, es decir, el alcohol, y se equivoca porque hace caso omiso de todos los casos de pacientes abstemios que sólo beben soda y no tienen cirrosis hepática. Ahora bien, el ejemplo parece ridículo precisamente porque el médico se fija en lo que podría explicarse de otro modo y no en lo que tenía que haberle intrigado; le pasa eso porque es más fácil darse cuenta de la presencia del agua, que es evidente, que de la presencia del alcohol.

La semiosis hermética va demasiado lejos precisamente en las prácticas de la interpretación sospechosa, según los *principios de facilidad* que aparecen en todos los textos de esta tradición. En primer lugar, un exceso de asombro lleva a la sobreestimación de la importancia de las coincidencias que son explicables de otras formas. El hermetismo del Renacimiento buscaba «signaturas», es decir, indicios visibles que revelaran relaciones ocultas. La tradición había descubierto, por ejemplo, que la planta llamada *orchis* tenía dos bulbos esferoidales y en ello se había visto una notable analogía morfológica con los testículos. Sobre la base de este parecido se había procedido a la *homologación de las diferentes relaciones*: de la analogía morfológica se había pasado a la analogía funcional. La orquídea no podía sino tener propiedades mágicas sobre el aparato reproductor (de ahí que recibiera también el nombre de *satyrion*).

En realidad, como explicó Bacon más tarde («Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem», en el apéndice al *Novum*

Organum, 1620), la orquídea tiene dos bulbos porque cada año se forma uno nuevo, que crece junto al viejo; y mientras el primero crece, el segundo se marchita. De este modo, los bulbos quizá muestren una analogía formal con los testículos, pero tienen una función diferente con respecto al proceso fecundativo. Y, como la relación mágica tiene que ser de tipo funcional, la analogía no se sostiene. El fenómeno morfológico no puede ser prueba de una relación de causa y efecto porque no encaja con otros datos relativos a las relaciones causales. El pensamiento hermético utilizaba un principio de *falsa transitividad*, mediante el cual se da por supuesto que si A mantiene una relación *x* con B y B mantiene una relación *y* con C, A tiene que mantener una relación *y* con C. Si los bulbos mantienen una relación de parecido morfológico con los testículos y los testículos mantienen una relación causal con la producción de semen, no se sigue que los bulbos estén conectados causalmente con la actividad sexual.

Pero la creencia en el poder mágico de la orquídea estaba sostenido por otro principio hermético, es decir, el cortocircuito del *post hoc, ergo ante hoc*: se admite una consecuencia y se interpreta como causa de la propia causa. Que la orquídea debía mantener una relación con los testículos estaba demostrado por el hecho de que la primera llevaba el nombre de estos últimos (*orchis* = testículo). Por supuesto, la etimología era el resultado de un falso indicio. No obstante, el pensamiento hermético vio en la etimología la prueba que demostraba la simpatía oculta.

Los hermetistas del Renacimiento creyeron que el *Corpus hermeticum* había sido escrito por un mítico Hermes Trismegisto, que había vivido en Egipto antes de Moisés. Isaac Casaubon demostró a principios del siglo XVII no sólo que un texto con rastros de pensamiento cristiano tenía que haber sido escrito después de

Cristo, sino también que el texto del *Corpus* no tenía rastro alguno de expresiones idiomáticas egipcias. El conjunto de la tradición ocultista posterior a Casaubon dejó de lado la segunda observación y utilizó la primera en términos de *post hoc, ergo ante hoc*: si el *Corpus* contiene ideas sostenidas más tarde por el pensamiento cristiano, eso significa que fue escrito antes de Cristo e influyó en el cristianismo.

Mostraré dentro de un rato que es posible encontrar procedimientos similares en las prácticas contemporáneas de interpretación textual. Sin embargo, nuestro problema es el siguiente: sabemos que la analogía entre el satiricón y los testículos era errónea porque pruebas empíricas han demostrado que esa planta no puede actuar sobre nuestro cuerpo. Podemos creer de modo razonable que el *Corpus hermeticum* no era tan arcaico porque no tenemos ninguna prueba filológica de la existencia de sus manuscritos que sea anterior al primer milenio de nuestra era. Pero, mediante semejante criterio, ¿decidimos que una interpretación textual determinada es un ejemplo de sobreinterpretación? Cabría objetar que para definir una mala interpretación se necesitan criterios para definir una buena interpretación.

Creo, por el contrario, que podemos aceptar una especie de principio popperiano según el cual si no hay reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son las «mejores», existe al menos una regla para averiguar cuáles son las «malas». No podemos decir si las hipótesis keplerianas son definitivamente las mejores pero podemos decir que la explicación ptolemaica del sistema solar estaba equivocada porque las nociones de epiciclo y deferente transgredían ciertos criterios de economía y simplicidad y no podían coexistir con otras hipótesis que demostraron ser fiables a la hora de explicar los fenómenos que Ptolomeo no explicaba. Permítanme

adoptar por ahora mi criterio de economía textual sin dar una definición previa.

Quiero examinar un caso flagrante de sobreinterpretación a propósito de textos sagrados seculares. Perdonen el oxímoron. En cuanto un texto se convierte en «sagrado» para cierta cultura, se vuelve objeto del proceso de lectura sospechosa y, por lo tanto, de lo que es sin duda un exceso de interpretación. Ha sucedido, con el alegorismo clásico, en el caso de los textos homéricos, y no podía dejar de ocurrir en los períodos patrístico y escolástico con las Escrituras, así como en la cultura judía con la interpretación de la Torá. Pero en los casos de textos que son sagrados propiamente hablando, no pueden permitirse demasiadas licencias, puesto que suele haber una autoridad y una tradición religiosas que declaran poseer la clave de la interpretación. La cultura medieval, por ejemplo, hizo cuanto pudo para alentar una interpretación que era infinita en el tiempo pero limitada en sus opciones. Si algo caracterizaba la teoría del sentido cuádruple de la Escritura era que los sentidos de la Escritura (y, para Dante, también de la poesía profana) eran cuatro; pero los sentidos debían determinarse según reglas precisas y, aunque ocultos bajo la superficie literal de las palabras, no eran en absoluto secretos sino, al contrario –para quienes sabían cómo leer correctamente el texto–, tenían que ser claros. Y si no eran claros a primera vista, era tarea de la tradición exegética (en el caso de la Biblia) o del poeta (para sus obras) proporcionar la clave. Esto es lo que hace Dante en el *Convivio* y en otros escritos como la *Epístola XIII*.

Esta actitud hacia los textos sagrados (en el sentido literal del término) también se ha transmitido, en forma secularizada, a textos que se han vuelto metafóricamente sagrados en el curso de su recepción. Sucedió en el mundo medieval con Virgilio; sucedió en

Francia con Rabelais; sucedió con Shakespeare (bajo la bandera de la «controversia Bacon-Shakespeare» una legión de buscadores de secretos han saqueado los textos del Bardo palabra por palabra, letra por letra, para encontrar anagramas, acrósticos y otros mensajes secretos mediante los cuales Francis Bacon pudo dejar claro que él era el verdadero autor del Folio de 1623); y está sucediendo, quizá demasiado, con Joyce. Así las cosas, es difícil que Dante quedara al margen.

De este modo vemos que –a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy– desde las primeras obras del autor angloitaliano Gabriele Rossetti (padre del más conocido pintor prerrafaelita Dante Gabriel), del francés Eugène Aroux, del gran poeta italiano Giovanni Pascoli, hasta René Guenon, muchos críticos han leído y releído obsesivamente la inmensa obra de Dante con el fin de descubrir en él un mensaje oculto.

Observen que Dante fue el primero en decir que su poesía albergaba un sentido no literal, detectable «sotto il velame delli versi strani», más allá y por debajo del sentido literal. Pero Dante no sólo afirmó esto de modo explícito; también suministró las claves para descubrir sentidos no literales. No obstante, estos intérpretes, a quienes llamaremos adeptos del velo, identifican en Dante un lenguaje o una jerga secretos sobre cuya base toda referencia a cuestiones eróticas y a personas reales debe ser interpretada como una invectiva cifrada contra la Iglesia. Aquí cabría preguntarse de modo razonable por qué Dante tendría que haberse tomado la molestia de esconder sus pasiones gibelinas, dado que no hizo otra cosa que lanzar invectivas explícitas contra el solio papal. Los adeptos del velo recuerdan a alguien que, ante la afirmación: «Es usted un ladrón, créame», responde: «¿Qué quiere decir con "créame"? ¿Insinúa acaso que soy desconfiado?»

La bibliografía de los adeptos del velo es increíblemente extensa. Y es increíble hasta qué punto la corriente principal de la crítica dantesca ha hecho caso omiso de ella o la ha despreciado. Hace poco, alenté a un selecto grupo de jóvenes investigadores a que leyeran –quizá por primera vez– todos esos libros [2]. El objetivo de la investigación no era tanto decidir si los adeptos del velo se equivocaban o no (resulta que en muchos casos, por una afortunada casualidad, es probable que acertaran), sino evaluar el valor económico de sus hipótesis.

Examinemos un ejemplo concreto en el que Rossetti trata una de las obsesiones favoritas de los adeptos del velo[3]. Según ellos, Dante describe en su texto cierto número de símbolos y prácticas litúrgicas típicos de las tradiciones masónica y rosacruz. Se trata de una interesante cuestión que desemboca en un problema histórico-filológico: si bien existen documentos que confirman el auge de las ideas rosacruces a principios del siglo XVII y la aparición de las primeras logias de la masonería simbólica a principios del siglo XVIII, no hay ninguno –aceptado al menos por los estudiosos serios– que confirme una existencia anterior de dichas ideas y organizaciones. Por el contrario, existen documentos fidedignos que confirman cómo en los siglos XVIII y XIX algunas logias y sociedades de distintas tendencias eligieron ritos y símbolos que demostraban su ascendencia rosacruz y templaria. En realidad, cualquier organización que afirma su descendencia de una tradición anterior elige como propios los emblemas de la tradición a la que se refie-

---

[2] M. P. Pozzato (ed.), *L'idea deforme: Interpretazioni esoterichi di Dante*, Milán, Bompiani, 1989.

[3] Gabriele Rossetti, *La Beatrice di Dante*, discusión novena y última, parte I, artículo 2, Roma, Atanor, 1982, págs. 519-525.

re (véase, por ejemplo, la elección por parte del partido fascista italiano de las fasces del lictor como signo de que deseaban considerarse herederos de la antigua Roma). Tales elecciones proporcionan una clara prueba de las intenciones del grupo, pero no de una filiación directa.

Rossetti parte de la convicción de que Dante era masón, templario y miembro de la Fraternidad de la Rosa Cruz y, por lo tanto, da por sentado que un símbolo masónico-rosacruz sería el siguiente: una cruz con una rosa en su interior, bajo la cual aparece un pelícano que, de acuerdo con la leyenda, alimenta a su prole con la carne que se arranca del pecho. La tarea de Rossetti es demostrar que este símbolo también aparece en Dante. Es cierto que corre el riesgo de demostrar sencillamente la única hipótesis razonable, es decir, que la simbología masónica se inspiró en Dante, pero en este punto podría avanzarse otra hipótesis: la de un tercer texto arquetipo. De este modo Rossetti mataría dos pájaros de un tiro: sería capaz de probar no sólo que la tradición masónica es una tradición antiquísima, sino también que Dante se había inspirado en esa tradición antiquísima.

Normalmente se acepta la idea de que si el documento B se ha producido antes que el documento C, que es análogo al primero en términos de contenido y estilo, resulta correcto suponer que el primero ha influido en la producción del segundo y no al revés. Se podría a lo sumo formular la hipótesis de un documento arquetipo A, producido antes que los otros dos, a partir del cual los dos posteriores se derivaran de modo independiente. Esta hipótesis de un texto arquetipo puede ser útil para explicar analogías entre dos textos conocidos que de otro modo serían inexplicables: pero es necesaria sólo si las analogías (los indicios) no pueden explicarse de otro modo más económico. Si encontramos dos textos de épo-

cas diferentes en los cuales se menciona el asesinato de Julio César, no es necesario suponer ni que el primero influyó en el segundo, ni que ambos se vieron influidos por un texto arquetipo, porque se trata de un acontecimiento que fue y sigue siendo relatado en otros innumerables textos.

Sin embargo, puede ocurrir algo peor: con el fin de mostrar la excelencia de C, se necesita un texto arquetipo A, del cual dependen B y C. Como, a pesar de todo, A no se encuentra, se postula fideísticamente idéntico en todos los aspectos a C. El efecto óptico es que C ha influido en B, y así tenemos el efecto *post hoc, ergo ante hoc*. La tragedia de Rossetti es que no encuentra en Dante ninguna analogía notable con la simbología masónica y al carecer de analogías que lo conduzcan a un arquetipo ni siquiera sabe qué arquetipo buscar.

Si queremos determinar si la frase «la rosa es azul» aparece en el texto de un autor, es necesario encontrar el texto de la frase completa «la rosa es azul». Si encontramos en la página 1 el artículo «la», en la página 50 la secuencia «rosa» en el cuerpo del lexema «rosario» y así sucesivamente, no habremos demostrado nada, porque es obvio que, al ser limitado el número de letras alfabéticas que un texto combina, con semejante método podríamos encontrar cualquier afirmación en cualquier texto.

Rossetti se sorprende de que aparezcan en Dante referencias a la cruz, la rosa y el pelícano. Las razones de la presencia de estas palabras son evidentes. En un poema que habla de los misterios de la religión cristiana no es sorprendente que tarde o temprano aparezca el símbolo de la Pasión. Sobre la base de una antigua tradición simbólica, el pelícano se convirtió muy pronto en el símbolo de Cristo en el seno del cristianismo (y la poesía religiosa y los bestiarios medievales están llenos de referencias a ese símbolo). En

cuanto a la rosa, por su compleja simetría, su suavidad, la variedad de sus colores y el hecho de que florezca en primavera, aparece en casi todas las tradiciones místicas como símbolo, metáfora, alegoría o símil de la frescura, la juventud, la gracia femenina y la belleza en general. Debido a todas estas razones, lo que el propio Rossetti llama la «rosa fresca fragantísima» aparece como símbolo de belleza femenina en otro poeta del siglo XIII, Ciullo d'Alcamo y como símbolo erótico tanto en Apuleyo como en un texto que Dante conocía bien, el *Roman de la rose* (que a su vez utiliza intencionadamente la simbología pagana). Así, cuando Dante tiene que representar la gloria sobrenatural de la Iglesia triunfante en términos de esplendor, amor y belleza, recurre a la figura de la cándida rosa (*Paraíso*, XXXI). Puesto que, dicho sea de paso, la Iglesia triunfante es la esposa de Cristo como resultado directo de la Pasión, Dante no puede dejar de observar «que Cristo con su sangre, [la] hizo su esposa»; y esta alusión a la sangre es el único caso entre los textos presentados por Rossetti en que, por inferencia, la rosa puede verse en relación (conceptual, pero no iconográfica) con la cruz. La rosa aparece en la *Divina comedia* ocho veces en singular y tres en plural; la cruz, diecisiete veces. Pero nunca aparecen juntas.

Sin embargo, Rossetti también quiere el pelícano. Lo encuentra, por su cuenta, en *Paraíso* XXV (su única aparición en el poema), claramente en conexión con la cruz, porque el pelícano es el símbolo del sacrificio. Por desgracia, no hay ninguna rosa. De modo que Rossetti parte en busca de otros pelícanos. Encuentra un pelícano en Cecco d'Ascoli (otro autor en torno a quien los adeptos del velo se han devanado los sesos por la sencilla razón de que el texto de *L'Acerba* es intencionadamente oscuro), y el pelícano de Cecco aparece en el contexto usual de la Pasión. Además, un pelícano en Cecco no es un pelícano en Dante, aun cuando Rossetti intente

difuminar esa diferencia menor confundiendo las notas al pie de página. Rossetti cree que ha encontrado otro pelícano en el principio de *Paraíso* XXIII, cuando leemos sobre el ave que, esperando con impaciencia el amanecer, está posada vigilante entre la espesura de una rama frondosa atenta a la salida del sol para partir en busca de comida para sus crías. Ahora bien, esta avecilla, en verdad delicada, busca comida precisamente porque no es un pelícano, de otro modo no necesitaría salir a cazar, podría con facilidad alimentar a su prole con carne sacada de su pecho. En segundo lugar, aparece como un símil de Beatriz y habría sido un suicidio poético que Dante representara a su amada con las extrañas características de un picudo pelícano. Rossetti, en su desesperada y bastante patética partida de caza, encontró en el divino poema siete aves y once pájaros y los adscribe todos a la familia del pelícano; pero los encuentra siempre lejos de la rosa.

Ejemplos de este estilo abundan en la obra de Rossetti. Citaré sólo otro más, perteneciente al Canto II, que suele considerarse como uno de los más filosóficos y doctrinales de todo el *Paraíso*. Este canto explota plenamente un recurso que constituye un elemento básico en todo el tercer libro: los divinos misterios, inexpresables de otro modo, se representan en términos de luz, en pleno acuerdo con la tradición teológica y mística. En consecuencia, incluso los conceptos más filosóficos tienen que expresarse con ejemplos ópticos. Hay que observar que Dante llegó a esta elección por toda la literatura teológica y física de su tiempo: los tratados árabes sobre óptica habían llegado al mundo occidental hacía sólo unas pocas décadas; Roberto Grosseteste había explicado los fenómenos cosmológicos en términos de energía luminosa; en el terreno teológico Buenaventura había debatido la diferencia entre «lux», «lumen» y «color»; el *Roman de la rose* había celebrado la magia de

los espejos y había descrito los fenómenos de la reflexión, la refracción y el aumento de las imágenes; Roger Bacon había reclamado para la óptica la dignidad de una ciencia principal y fundamental, reprochando a los parisinos no considerarla lo suficiente, mientras los ingleses profundizaban sus principios. Era lógico que, tras usar los símiles de un diamante golpeado por el sol, de una gema y de una masa de agua penetrada por un rayo de luz para describir una serie de fenómenos astronómicos, Dante, ante el hecho de tener que explicar los diferentes brillos de las estrellas fijas, recurriera a una explicación óptica y propusiera el ejemplo de los tres espejos que, colocados a diferente distancia, reflejan los rayos de una única fuente de luz.

Sin embargo, para Rossetti en este canto Dante sería «fantasioso» si no tuviéramos en cuenta que tres luces dispuestas en triángulo –tres fuentes de luz, nótese, que no es lo mismo que tres espejos que reflejan la luz de otra fuente– aparecen en el ritual masónico[4]. Pero, incluso si aceptamos el principio de *post hoc, ergo ante hoc*, esta hipótesis explicaría como máximo por qué Dante (¡conociendo rituales masónicos de una fecha posterior!) eligió la imagen de las tres fuentes de luz, pero no explica el resto del canto.

Thomas Kuhn observa que para ser aceptada como paradigma, una teoría tiene que parecer mejor que las otras teorías propuestas pero no tiene necesariamente que explicar todos los hechos con los que está relacionada. Permítanme añadir que tampoco tiene que explicar menos que las teorías anteriores. Si aceptamos que aquí Dante está hablando en términos de óptica medieval, también podemos entender por qué en los versos 89-90 habla del rayo al

[4] Ibíd, pág. 406.

que corresponde, «cual color en cristal, ser rechazado / puesto que al plomo por detrás esconde». En cambio, si Dante está hablando de luces masónicas, las otras luces del canto son oscuras.

Consideremos ahora un caso en que no es posible decidir sobre la corrección de la interpretación, pero en que resulta sin duda difícil afirmar que es incorrecta. Puede suceder que ciertas prácticas interpretativas más o menos esotéricas recuerden las de ciertos críticos desconstruccionistas. Pero en los más hábiles representantes de esta escuela el juego hermenéutico no excluye las reglas interpretativas.

He aquí cómo uno de los principales desconstruccionistas de Yale, Geoffrey Hartman, examina algunos versos de los poemas de «Lucy» de Wordsworth, en los que el poeta habla de modo explícito de la muerte de una muchacha:

> I had no human **fears**:
> She seemed a thing that could not feel
> The touch of earthly **years**.
> No motion has she now, no force;
> She neither **hears** nor sees,
> Rolled round in earth's **diurnal course**
> With rocks and stones and **trees**.

[No albergué temores humanos: / parecía algo incapaz de sentir / el toque de los años terrenales. / No tiene ya movimiento, ni fuerza; / ni oye ni ve, / girando con el curso diurno de la tierra / junto a rocas, piedras y árboles.]

Hartman ve aquí una serie de motivos funéreos bajo la superficie del texto.

> Otros muestran incluso el lenguaje de Wordsworth penetrado por un inadecuado retruécano subliminal. De este modo «diurnal» (verso 6) se divide en «die» [morir] y «urn» [urna], y «course» [curso] puede recordar la antigua pronunciación de «corpse» [cadáver]. Sin embargo, estas condensaciones son problemáticas más que expresivas; el poder de la segunda estrofa reside de modo predominante en el desplazamiento eufemístico de la palabra «grave» [tumba] por una imagen de la gravedad («Rolled round in earth's diurnal course»). Y aunque no hay consenso sobre el tono de esta estrofa, está claro que en ella se pronuncia, sin estar escrita, una palabra subvocal. Es una palabra que rima con «fears» [temores], «years» [años] y «hears» [oye], pero que está excluida por la última sílaba del poema: «trees» [árboles]. Leyendo «tears» [lágrimas], cobra vida la vitalizadora metáfora cósmica, el lamento del poeta retumba en la naturaleza como en una elegía pastoral. Sin embargo, «tears» debe ceder el paso a lo que está escrito, un sonido sordo y, sin embargo, definitivo, el anagrama «trees»[5].

Hay que observar que, mientras que *die*, *urn*, *corpse* y *tears* pueden ser de algún modo sugeridos por otros términos que aparecen en el texto (es decir, *diurnal*, *course*, *fears*, *years* y *hears*), *grave*, en cambio, es sugerido por una *gravitation* que no aparece en el texto, sino que es producida por una decisión parafrástica del lector. Por otro lado, *tears* no es el anagrama de *trees*. Si queremos probar que un texto visible A es el anagrama de un texto oculto B, debemos demostrar que todas las letras de A, debidamente organizadas, producen B. Si empezamos a descartar algunas letras, el juego ya no es válido. *Top*

[5] Geoffrey H. Hartman, *Easy Pieces*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, págs. 149-150.

es un anagrama de pot, pero no de port. Existe, de este modo, una constante oscilación (no sé cuán aceptable) entre la semejanza fónica de los términos in praesentia y la semejanza fónica de los términos in absentia. A pesar de ello, la lectura de Hartman si no suena plenamente convincente, al menos posee encanto.

Sin duda Hartman no sugiere que Wordsworth deseara producir esas asociaciones –semejante búsqueda las intenciones del autor no encajaría con los principios críticos de Hartman–. Lo único que desea afirmar es que un lector sensible tiene derecho a descubrir lo que él descubre en el texto, porque esas asociaciones están evocadas, en potencia al menos, por el texto y porque el poeta podría (quizás inconscientemente) haber creado algunos «armónicos» del tema principal. Si no el autor, digamos que es el lenguaje el que ha creado este efecto de eco. En lo que concierne a Wordsworth, aunque, por un lado, nada prueba que el texto sugiera ni tumba ni lágrimas, por otro lado nada las excluye. La tumba y las lágrimas evocadas pertenecen al mismo campo semántico que los lexemas in praesentia. La lectura de Hartman no contradice otros aspectos explícitos del texto. Podríamos juzgar su interpretación generosa, pero no económicamente absurda. Los indicios serán débiles, pero encajan.

En teoría, siempre se puede inventar un sistema que haga plausibles unos indicios de otro modo inconexos. Pero en el caso de los textos existe al menos una prueba que depende del aislamiento de la isotopía semántica relevante. Greimas define «isotopía» como «el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme»[6]. El ejemplo más claro y quizá más elemen-

---

[6] A. J. Greimas, *En torno al sentido*, trad. Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra, Madrid, Fragua, pág. 222.

tal de lecturas contradictorias debidas al posible aislamiento de isotopías textuales diferentes es el siguiente: dos individuos hablan durante una fiesta y el primero alaba la comida, el servicio, la generosidad de los anfitriones, la belleza de las invitadas y, por último, la excelencia de las toilettes; el segundo responde que aún no las ha visitado. Se trata de un chiste y nos reímos del segundo individuo, porque interpreta la palabra francesa toilette, que es polisémica, en el sentido de cuarto de aseo y no de trajes y moda. Se equivoca porque todo el discurso del primer individuo se refería a un acontecimiento social y no a una cuestión de fontanería. El primer movimiento hacia el reconocimiento de una isotopía semántica es una conjetura acerca del tema de un discurso dado: una vez se ha intentado esta conjetura, el reconocimiento de una posible isotopía semántica constante es la prueba textual de «lo que trata» un discurso determinado[7]. Si el segundo individuo hubiera intentado inferir que el primero estaba hablando de los diversos aspectos de un acontecimiento social, habría sido capaz de decidir cómo tenía que interpretarse el lexema toilettes.

Por supuesto, decidir de qué se está hablando es una especie de apuesta interpretativa. Pero el contexto nos permite hacer esta apuesta de manera menos aleatoria que una apuesta sobre el rojo o el negro en la ruleta. La interpretación funérea de Hartman tiene la ventaja de apostar por una isotopía constante. Las apuestas por la isotopía son sin duda un buen criterio interpretativo, pero sólo mientras las isotopías no sean demasiado genéricas. Éste es un principio que también es válido para las metáforas. Existe una metáfora

---

[7] Umberto Eco, Lector in fabula, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 136.

cuando sustituimos un vehículo por el tenor sobre la base de unos rasgos más o menos semánticos comunes a ambos en términos lingüísticos: pero si Aquiles es un león porque ambos son valientes y feroces, nos inclinaremos a rechazar la metáfora «Aquiles es un pato» si se justificara sobre la base de que ambos son bípedos. Pocos son tan valientes como Aquiles y el león, mientras que muchísimos otros, demasiados, son bípedos como Aquiles y el pato. Una semejanza o una analogía, cualquiera que sea su categoría epistemológica, es importante si es excepcional, al menos bajo cierta descripción. Una analogía entre Aquiles y un reloj basada en el hecho de que ambos son objetos físicos no tiene ningún interés.

El debate clásico apuntaba a descubrir en un texto bien lo que el autor intentaba decir, bien lo que el texto decía independientemente de las intenciones de su autor. Sólo tras aceptar la segunda posibilidad cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas.

Está claro que estoy tratando de conservar un vínculo dialéctico entre la *intentio operis* y la *intentio lectoris*. El problema es que, si bien quizá se sepa lo que se quiere decir con «intención del lector», parece más difícil definir de modo abstracto lo que se quiere decir con «intención del texto». La intención del texto no aparece en la superficie textual. O, si aparece, lo hace en el sentido de la carta robada. Hay que decidir «verla». Así, sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector. La iniciativa del lector consiste básicamente en hacer una conjetura sobre la intención del texto.

Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo. Repito que este lector no es el único que hace la

«única» conjetura «correcta». Un texto puede prever un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado. No me avergüenzo de admitir que con esto estoy definiendo el viejo y aún válido «círculo hermenéutico».

Reconocer la *intentio operis* es reconocer una estrategia semiótica. A veces la estrategia semiótica es detectable a partir de convenciones estilísticas establecidas. Si una historia empieza con «Érase una vez», hay bastantes posibilidades de que sea un cuento de hadas y que el lector modelo invocado y postulado sea un niño (o un adulto deseoso de reaccionar de modo infantil). Naturalmente, puede tratarse de un caso de ironía y, en realidad, lo que sigue deba leerse de un modo más sofisticado. Pero, incluso si descubro que es así por el curso posterior del texto, me habrá sido indispensable reconocer que el texto pretendía comenzar como un cuento de hadas.

¿Cómo demostrar una conjetura acerca de la *intentio operis*? La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente. También esta idea es vieja y procede de san Agustín (*De doctrina christiana*): cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada –y debe rechazarse si se ve refutada– por otro fragmento de ese mismo texto. En este senti-

do la coherencia textual interna controla los de otro modo incontrolables impulsos del lector. Borges (a propósito de su personaje Pierre Menard) afirmó que sería estimulante leer la *Imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline[8]. El juego es divertido y podía ser intelectualmente fructífero. Lo he hecho; he encontrado frases que podrían haber sido escritas por Céline («La gracia deléitase con cosas llanas y bajas, no desecha las cosas ásperas, ni rehúsa vestir ropas viejas»). Pero esta clase de lectura ofrece una «plantilla» adecuada para unas pocas frases de la *Imitación*. Todo el resto, la mayor parte del libro, resiste esta lectura. Si por el contrario leo el libro según la enciclopedia medieval cristiana, éste aparece textualmente coherente en cada una de sus partes.

Me doy cuenta de que, en esta dialéctica entre la intención del lector y la intención del texto, la intención del autor empírico ha quedado totalmente postergada. ¿Tenemos derecho a preguntar cuál fue la «verdadera» intención de Wordsworth al escribir sus poemas de «Lucy»? Mi idea de la interpretación textual como una estrategia encaminada a producir un lector modelo concebido como el correlato ideal de un autor modelo (que aparece sólo como una estrategia textual) convierte en radicalmente inútil la noción de la intención de un autor empírico. Tenemos que respetar el texto, no el autor como persona de carne y hueso. No obstante, puede parecer demasiado crudo eliminar al pobre autor como algo irrelevante para la historia de una interpretación. Hay en el proceso de comunicación casos en que una inferencia sobre la intención del hablante es de capital importancia, como ocurre siempre en la comunicación de cada día. Un anónimo que diga

[8] Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.

«Soy feliz» puede referirse a una infinita gama de posibles sujetos de la enunciación, es decir, a toda la clase de personas que no se consideran tristes; pero, si, en este preciso momento, pronuncio la frase «Soy feliz» es absolutamente cierto que mi intención es decir que el feliz soy yo y no otro, y ustedes están invitados a hacer tal presuposición, en bien de la «felicidad» de nuestra interacción. ¿Podemos (de modo similar) tener en cuenta casos de interpretación de textos escritos ante los cuales el autor empírico, aún vivo, reacciona diciendo «No, no he querido decir eso»? Éste será el tema de mi próxima conferencia.

3
Entre el autor y el texto

UMBERTO ECO

Terminé «La sobreinterpretación de textos» con una pregunta espectacular: ¿podemos seguir interesados en el autor empírico de un texto? Cuando hablo con un amigo estoy interesado en detectar la intención del hablante y cuando recibo una carta estoy interesado en darme cuenta de lo que el escritor quiso decir. En este sentido me siento perplejo cuando leo el *jeu de massacre* realizado por Derrida sobre un texto firmado por John Searle[1]. O, más bien, lo considero como un espléndido ejercicio de paradojas filosóficas, sin olvidar que Zenón, al demostrar la imposibilidad del movimiento, no dejaba de ser consciente de que para hacer lo que estaba haciendo tenía que mover al menos la lengua y los labios. Sin embargo, hay un caso en que simpatizo con muchas de las teorías orientadas al lector. Cuando se mete un texto en una botella –y esto ocurre no sólo con la poesía o la narrativa, sino también con la *Crítica de la razón pura*–, es decir, cuando un texto se produce no para un único destinatario, sino para una comunidad de lectores, el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones, sino según una compleja estrategia de interacciones que también implica a los lectores, así como a su competencia en la lengua en cuanto patrimonio social. Por patrimonio social me refiero no

[1] Jacques Derrida, "Limited Inc.", *Glyph*, 2, 1977, págs. 162-254.

sólo a una lengua determinada en tanto conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado, a saber, las convenciones culturales que esa lengua ha producido y la historia misma de las interpretaciones previas de muchos textos, incluyendo el texto que el lector está leyendo.

El acto de lectura debe evidentemente tener en cuenta todos estos elementos, aunque sea improbable que un único lector pueda dominarlos todos. Así, todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído de modo económico. En su *Criticism in the Wilderness* Hartman hace un sutil análisis del poema de Wordsworth «I wandered lonely as a cloud»[2]. Recuerdo que en 1985, durante un debate en la Universidad del Noroeste, le dije a Hartman que era un desconstruccionista «moderado» porque rechazaba leer el verso

A poet could not but be gay
[Un poeta no podía sino ser alegre]

como un lector contemporáneo que encontrara el verso en *Playboy*. En otras palabras, un lector sensible y responsable no está obligado a especular sobre qué pasó por la cabeza de Wordsworth al escribir ese verso, sino que ha de tener en cuenta el estado del sistema léxico en la época de Wordsworth. En esa época «gay» no tenía connotaciones sexuales y reconocer esto significa interactuar con un patrimonio cultural y social.

---

[2] Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale University Press, 1980, pág. 28.

En mi *Lector in fabula* hice hincapié en la diferencia entre interpretar un texto y usar un texto. Puedo sin duda usar el texto de Wordsworth para la parodia, para mostrar cómo un texto puede leerse en relación con diferentes marcos culturales o para fines estrictamente personales (puedo leer un texto para inspirarme); pero si quiero *interpretar* el texto de Wordsworth debo respetar su trasfondo cultural y lingüístico.

¿Qué ocurre si encuentro el texto de Wordsworth en una botella y no sé cuándo fue escrito ni por quién? Buscaré, tras encontrarme con la palabra «gay», si el resto del texto apoya una interpretación textual que me permita creer que la palabra también transmite connotaciones de homosexualidad. De ser así, y si lo es de forma clara o al menos convincente, puedo formular la hipótesis de que ese texto no fue escrito por un poeta romántico, sino por un escritor contemporáneo, que imitaba quizá el estilo de un poeta romántico. En el curso de esta compleja interacción entre mi conocimiento y el conocimiento que atribuyo al autor desconocido, no estoy especulando sobre las intenciones del autor, sino sobre las intenciones del texto, o sobre la intención de ese autor modelo que soy capaz de reconocer en términos de estrategia textual.

Cuando Lorenzo Valla demostró que el *Constitutum Constantini* era una falsificación es probable que estuviera influido por su prejuicio personal de que el emperador Constantino nunca quiso ceder el poder temporal al Papa, pero al escribir su análisis filológico no le interesó la interpretación de las intenciones de Constantino. Demostró sencillamente que el uso de ciertas expresiones lingüísticas no era plausible a principios del siglo IV. El autor modelo de la supuesta donación no pudo ser un escritor romano de ese período. Recientemente uno de mis estudiantes, Mauro Ferraresi, ha

sugerido que entre el autor empírico y el autor modelo (que no es otra cosa que una estrategia textual explícita) existe una tercera y un tanto fantasmal figura que él ha bautizado con el nombre de autor liminar, o autor en el umbral: el umbral entre la intención de un ser humano determinado y la intención lingüística mostrada por una estrategia textual.

Volviendo al análisis de Hartman de los poemas de «Lucy» (citados en mi segunda conferencia), la intención del texto de Wordsworth era sin duda –sería difícil dudarlo– sugerir mediante el uso de la rima una fuerte relación entre *fears* y *years*, *force* y *course*. Pero ¿estamos seguros de que el señor Wordsworth en persona deseó evocar la asociación, introducida por el lector Hartman, entre *trees* y *tears*, y entre una ausente *gravitation* y una ausente *grave*? Sin tener que organizar una sesión con los dedos apretados sobre una mesa saltarina, el lector puede hacer la siguiente conjetura: si un ser humano angloparlante y normal queda seducido por las relaciones semánticas entre las palabras *in praesentia* y las palabras *in absentia*, ¿por qué no sospechar que también el propio Wordsworth se vio inconscientemente seducido por esos posibles efectos de eco? Yo, el lector, no le atribuyo una intención explícita al señor Wordsworth; sólo sospecho que, en la situación liminar en la que el señor Wordsworth ya no es una persona empírica y todavía no es un simple texto, él obligó a las palabras (o las palabras lo obligaron a él) a establecer una posible serie de asociaciones.

¿Hasta qué punto puede dar crédito el lector a una figura fantasmal como la del autor liminar? Uno de los más hermosos y famosos poemas del Romanticismo italiano es el «A Silvia» de Leopardi. Es una canción de amor a una muchacha, Silvia, y empieza con ese nombre, Silvia:

Silvia rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
e tu lieta e pensosa il limitare
di gioventù salivi?

[Silvia ¿recuerdas aún / aquel tiempo de tu vida mortal / en que la belleza resplandecía/ en tus ojos risueños y fugitivos / y tú, alegre y pensativa, el umbral / de la juventud ascendías?]

No me pregunten por qué inconscientes razones he decidido usar, para mi traducción aproximada palabras como «umbral», «mortal» y «alegre» (*gay*), que reproducen otras palabras clave de la presente conferencia. Lo interesante es que la primera estrofa del poema empieza con *Silvia* y termina con *salivi*, y *salivi* es un anagrama perfecto de *Silvia*. Éste es un caso en que estoy obligado a no buscar las intenciones del autor empírico ni las reacciones inconscientes del liminar. El texto está ahí, el anagrama está ahí y, además, legiones de críticos han subrayado la abrumadora presencia de la vocal «i» en esta estrofa.

Obviamente podemos hacer más: podemos, como yo hice, empezar a buscar otros anagramas de «Silvia» en el resto del poema. Pueden encontrarse una gran cantidad de pseudoanagramas. Digo «pseudo» porque en italiano el único anagrama seguro de «Silvia» es «salivi». Pero puede haber anagramas imperfectos y ocultor. Por ejemplo:

e tu SoLeVI [...]
mIraVA IL ciel Sereno [...]

Le VIe dorAte [...]
queL ch'Io SentIVA in seno [...]
che penSIeri soAVI [...]
LA VIta umana [...]
doLer dI mIA SVentura [...]
moStrAVI dI Lontano.

Es posible que el autor liminar estuviera obsesionado por el dulce sonido del nombre de su amada. Es razonable que el lector tenga el derecho de disfrutar de todos estos efectos de eco que le proporciona el texto qua texto. Pero en este punto el acto de lectura se convierte en una zona pantanosa en que interpretación y uso se funden inextricablemente. El criterio de economía se vuelve bastante débil. Creo que, más allá de sus intenciones empíricas, un poeta puede obsesionarse con un nombre y para explorar en profundidad esta posibilidad acudí a Petrarca, quien, como es universalmente sabido, estaba enamorado de una dama llamada Laura. Ni que decir tiene que encontré muchos pseudoanagramas de Laura en sus poemas. Pero, como también soy un semiótico muy escéptico, hice una cosa muy reprensible. Busqué Silvia en Petrarca y Laura en Leopardi. Y obtuve algunos resultados interesantes, aunque, lo admito, cuantitativamente menos convincentes.

Creo que «Silvia» como poeta está jugando con esas letras de modo irrefutable, pero también sé que el alfabeto italiano sólo tiene veintiuna letras y que hay muchas posibilidades de encontrar pseudoanagramas de Silvia incluso en el texto de la Constitución italiana. Es económico sospechar que Leopardi estaba obsesionado por el sonido del nombre de Silvia, mientras que lo es menos hacer lo que hace unos años hizo un estudiante mío: intentar encontrar en todos los poemas de Leopardi improbables acrósticos de la pala-

bra «melancolía». No es imposible encontrarlos, siempre que se decida que las letras que forman el acróstico no tienen que ser la primera del verso y pueden encontrarse saltando aquí y allá por el texto. Pero este tipo de lectura de saltamontes no explica por qué Leopardi tuvo que imaginar tal recurso helenístico y alto medieval, cuando toda su poesía dice en cada verso, literal y hermosamente, lo melancólico que era. Creo que no es económico pensar que gastó su precioso tiempo con mensajes secretos estando tan poéticamente comprometido en dejar muy claro su estado de ánimo con otros medios lingüísticos. No es económico sospechar que Leopardi actuó como un personaje de John Le Carré cuando podía decir lo que dijo de mejor manera. No estoy afirmando que sea infructuoso buscar mensajes ocultos en una obra poética: estoy diciendo que, si bien es fructífero para *De laudibus sanctae crucis* de Rábano Mauro, es absurdo para Leopardi.

Existe, no obstante, un caso en que puede ser interesante recurrir a la intención del autor empírico. Hay casos en que el autor aún está vivo, los críticos han dado sus interpretaciones del texto y puede ser entonces interesante preguntar al autor cuánto y en qué medida él, como persona empírica, era consciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía. En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto. El objetivo del experimento no es crítico, sino más bien teórico.

Puede existir, por último, un caso en que el autor sea también un teórico textual. En este caso sería posible obtener de él dos clases diferentes de reacción. En algunos casos puede decir: «No, no quise decir eso, pero debo reconocer que el texto lo dice y agradezco al lector que me lo haga ver.» O: «Independientemente del hecho de si

quise decir eso, creo que un lector razonable no debería aceptar semejante interpretación porque resulta poco económica.»

Este procedimiento es arriesgado, y no lo usaría en un ensayo interpretativo. Quiero usarlo como experimento de laboratorio, sólo hoy, sentado entre los *happy few*. Por favor no cuenten a nadie lo que suceda hoy: estamos jugando de modo irresponsable, como científicos atómicos probando escenarios peligrosos y juegos de guerra inmencionables. De modo que heme aquí, cobaya y científico al mismo tiempo, para contarles algunas de las reacciones que he tenido, como autor de dos novelas, frente a algunas de sus interpretaciones.

Un caso típico en que el autor debe rendirse frente al lector es el que conté en mis *Apostillas a «El nombre de la rosa»*[3]. Al leer las reseñas de la novela, me alegraba cada vez que un crítico citaba la frase que Guillermo pronuncia al final del proceso: «¿Qué es lo que más os aterra de la pureza?», pregunta Adso. Y Guillermo responde: «La prisa»[4]. Me gustaban mucho, y siguen gustándome, estas dos frases. Pero luego un lector me señaló que en la página siguiente Bernardo Gui, amenazando al cillerero con la tortura, dice: «Al contrario de lo que creían los pseudoapóstoles, la justicia no lleva prisa, y la de Dios tiene siglos por delante.» Y el lector me preguntaba con razón qué relación había querido establecer entre la prisa que Guillermo temía y la falta de prisa que Bernardo celebraba. No supe qué responder. En realidad ese diálogo entre Adso y Guillermo no existía en el manuscrito. Había añadido este breve diálogo al revisar las galeradas, por razones de concinidad: necesi-

---

[3] Umberto Eco, *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1985.

[4] *Ibíd.*, pág. 13.

taba agregar otro período antes de devolverle la palabra a Bernardo. Y había olvidado que, un poco más tarde, Bernardo habla de prisa. El discurso de Bernardo usa expresiones estereotipadas, lo que podríamos esperar de un juez, un lugar común del estilo «Todos somos iguales ante la ley». Por desgracia, contrapuesta a la prisa mencionada por Guillermo, la que menciona Bernardo crea literalmente un efecto de sentido; y el lector tiene razón cuando se pregunta si ambos dicen lo mismo o si el odio por la prisa expresado por Guillermo no es imperceptiblemente diferente del odio por la prisa expresado por Bernardo. El texto está ahí y produce sus propios efectos. Independientemente de mi voluntad, nos enfrentamos a una pregunta, a una ambigua provocación; y aunque sienta cierta incomodidad a la hora de interpretar este conflicto, me doy cuenta de que ahí se esconde un sentido (quizá muchos).

Ahora, les contaré el caso opuesto. Elena Costiucovich antes de traducir (magistralmente) al ruso *El nombre de la rosa* escribió sobre el libro un largo ensayo[5]. En él observa que existe un libro de Émile Henriot (*La rose de Bratislava*, 1946) en el que coinciden la búsqueda de un misterioso manuscrito y un incendio final de una biblioteca. La historia se desarrolla en Praga, y al principio de mi novela menciono Praga. Además, uno de mis bibliotecarios se llama Berengario, y uno de los bibliotecarios de Henriot se llama Berngard Marre. Es perfectamente inútil decir que, como autor empírico, nunca había leído la novela de Henriot y que ni siquiera conocía su existencia. He leído muchas críticas en las que mis

[5] Elena Costiucovich, "Umberto Eco. Imya Rosi", en *Sovriemiennaja hodoziestviennaja litieratura za rubiezom*, 5, 1982, págs. 101 y ss. (Parcialmente en Renato Giovanni [comp.], *Ensayos sobre "El nombre de la rosa"*, Lumen, Barcelona, 1986, págs. 90-99.)

críticos descubrían fuentes de las que era plenamente consciente y me alegraba de que hubieran astutamente descubierto lo que yo había tan astutamente escondido con el fin de hacer que lo encontraran (por ejemplo, el modelo de la pareja que forman Serenus Zeitblom y Adrian del *Doctor Faustus* de Thomas Mann para la relación narrativa de Adso y Guillermo). He leído fuentes que me eran del todo desconocidas y me ha gustado que alguien creyera que las estaba citando de modo erudito. (Hace poco un joven medievalista me contó que Casiodoro de Sevilla menciona un bibliotecario ciego.) He leído análisis críticos en los que el intérprete descubría influencias de las que no era consciente al escribir, aunque había leído esos libros de joven y comprendo que estaba inconscientemente influido por ellos. (Mi amigo Giorgio Celli dijo que entre mis lecturas remotas debían de encontrarse las novelas de Dmitri Merezhkovski, y reconocí que tenía razón.)

Como lector no comprometido de *El nombre de la rosa*, creo que el razonamiento de Elena Costiucovich no demuestra nada interesante. La búsqueda de un misterioso manuscrito y un incendio en una biblioteca son *topoi* literarios muy comunes y podría citar muchos libros que los usan. Praga se menciona al principio de la historia, pero si en lugar de Praga hubiera mencionado Budapest habría sido lo mismo. Praga no desempeña un papel crucial en mi historia. Por cierto, cuando se tradujo la novela en algunos países orientales (mucho antes de la perestroika), algunos traductores me llamaron para decirme que era difícil mencionar, justo al principio del libro, la invasión soviética de Checoslovaquia. Respondí que no aprobaba ningún cambio en mi texto y que si había alguna censura la responsabilidad sería del editor. Luego, a modo de chiste, añadí: «Puse Praga al principio porque se encuentra entre mis ciudades mágicas. Pero también me gusta Dublín. Ponga Dublín en lugar de

Praga. No hay ninguna diferencia.» La reacción fue: «¡Pero los rusos no invadieron Dublín!» Y yo contesté: «¡No es mi culpa!»

Por último, Berengario y Berngard puede ser una coincidencia. En cualquier caso el lector modelo puede conceder que cuatro coincidencias (manuscrito, incendio, Praga y Berengario) son interesantes, y como autor empírico no tengo derecho a reaccionar. De acuerdo, poniendo al mal tiempo buena cara, reconozco de modo formal que mi texto tenía la intención de rendir homenaje a Émile Henriot. Elena Costiucovich escribía algo más para demostrar la analogía entre mí y Henriot. Decía que en la novela de Henriot el codiciado manuscrito era el ejemplar original de las *Memorias* de Casanova. Sucede que en mi novela hay un personaje menor llamado Hugo de Newcastle (y en la versión italiana Ugo di Novocastro). La conclusión de Costiucovich es que «sólo pasando de un nombre a otro es posible concebir el nombre de la rosa». Como autor empírico podría decir que Hugo de Newcastle no es un invento mío, sino una figura histórica mencionada en las fuentes medievales que usé; el episodio del encuentro entre la legación franciscana y los representantes papales cita literalmente una crónica medieval del siglo XIV. Pero el lector no tiene que saber eso, y mi reacción no puede ser tenida en cuenta. Sin embargo, como lector no comprometido, creo que tengo el derecho de dar mi opinión. En primer lugar, Newcastle no es la traducción de Casanova, que se traduciría por Newhouse, y un castillo no es una casa (además, en italiano, o en latín, Novocastro significa Ciudad Nueva o Campamento Nuevo). De modo que Newcastle sugiere Casanova de la misma manera que podría sugerir Newton. Pero existen otros elementos que pueden demostrar textualmente que la hipótesis de Costiucovich no es económica. Primero, Hugo de Newcastle aparece en la novela desempeñando un papel muy marginal y sin

ninguna relación con la biblioteca. Si el texto deseara sugerir una relación pertinente entre Hugo y la biblioteca (y entre él y el manuscrito) habría dicho algo más. Pero el texto no añade sobre eso una palabra. Segundo, Casanova fue –al menos a la luz del conocimiento enciclopédico compartido– un amante profesional y un calavera, y no hay nada en la novela que arroje alguna duda sobre la virtud de Hugo. Tercero, no hay conexión evidente entre un manuscrito de Casanova y un manuscrito de Aristóteles, y no hay nada en la novela que aluda a la incontinencia sexual como un valor digno de perseguirse. Buscar la conexión Casanova no lleva a ninguna parte. Juana de Arco nació en Domrémy; este nombre sugiere las tres primeras notas musicales. Molly Bloom estaba enamorada de un tenor, Blazes Boylan; «blaze» [llamarada] puede evocar la hoguera de Juana, pero la hipótesis de que Molly Bloom es una alegoría de Juana de Arco no contribuye a encontrar algo interesante en *Ulises* (aunque cualquier día aparecerá algún crítico joyceano deseoso de pulsar también esa tecla). Obviamente, estoy dispuesto a cambiar de opinión si algún otro intérprete demuestra que la conexión Casanova puede conducir a alguna vía interpretativa interesante, pero por el momento –como lector modelo de mi propia novela– me siento con derecho a decir que semejante hipótesis es poco fructífera. Una vez durante un debate un lector me preguntó qué quería decir con la frase «la máxima felicidad reside en tener lo que se tiene». Me sentí desconcertado y juré que nunca había escrito esa frase. Estaba seguro, y por muchas razones: primero, no creo que la felicidad resida en tener lo que uno tiene, y ni siquiera Snoopy suscribiría semejante trivialidad; segundo, es improbable que un personaje medieval supusiera que la felicidad residía en tener lo que realmente tenía, puesto que para la mente medieval la felicidad era un estado futuro que debía alcanzarse por

medio del sufrimiento presente. De modo que repetí que nunca había escrito esa línea, y mi interlocutor me miró como a un autor que no es capaz de reconocer lo que ha escrito.

Más tarde encontré la cita. Aparece durante la descripción del éxtasis erótico de Adso en la cocina. Este episodio, como puede suponer con facilidad el más lerdo de mis lectores, está hecho de citas del Cantar de los Cantares y de místicos medievales. En cualquier caso, aunque el lector no descubra las fuentes, puede suponer que esas páginas describen las sensaciones de un joven tras su primera (y es probable que última) experiencia sexual. Si se relee la línea en su contexto (me refiero al contexto de mi texto, no necesariamente al contexto de sus fuentes medievales), descubrimos que dice: «Oh Señor, cuando el alma es transportada, la única virtud reside en tener lo que se ve, la máxima felicidad es tener lo que se tiene.» Así que la felicidad reside en tener lo que se tiene, pero no en general y en cada momento de la vida, sino sólo en el momento de la visión extática. En este caso es innecesario conocer la intención del autor empírico: la intención del texto es evidente y, si las palabras tienen un significado convencional, el texto no dice lo que ese lector –obedeciendo a algunos impulsos idiosincráticos– creyó haber leído. Entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector existe la transparente intención del texto, que desaprueba una interpretación insostenible.

Un autor que ha titulado su libro *El nombre de la rosa* tiene que estar preparado para aceptar múltiples interpretaciones de ese título. Como autor empírico he escrito que elegí ese título con el objetivo de dejar libre al lector: «la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos: rosa mística, y como rosa ha vivido lo que viven las rosas, la guerra de las Dos Rosas, una rosa es una rosa es una rosa es una

rosa, los rosacruces, gracias por las espléndidas rosas, rosa fresca toda fragancia»[6]. Además alguien ha descubierto que algunos primeros manuscritos de *De contemptu mundi* de Bernardo de Morlaix, de quien tomé el hexámetro «stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus», dicen «stat Roma pristina nomine», lo cual al fin y al cabo es más coherente con el resto del poema, que habla de la desaparecida Babilonia. Así, el título de mi novela, de haber dado con otra versión del poema de Bernardo de Morlaix, podría haber sido *El nombre de Roma* (adquiriendo así tonalidades fascistas). Pero el texto dice *El nombre de la rosa* y comprendo ahora cuán difícil era detener la infinita serie de connotaciones que la palabra despierta. Probablemente quería abrir las posibles lecturas hasta el punto de hacer que todas fueran irrelevantes y como resultado he producido una serie inexorable de interpretaciones. Pero el texto está ahí, y el autor empírico tiene que permanecer en silencio.

Sin embargo, existen, una vez más, casos en que el autor empírico tiene derecho a reaccionar como lector modelo. He disfrutado con el hermoso libro de Robert F. Fleissner, *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*, y espero que Shakespeare se hubiera sentido orgulloso de encontrar su nombre asociado al mío[7]. Entre las diversas relaciones que Fleissner encuentra entre mi rosa y todas las demás rosas de la literatura mundial, hay un pasaje interesante: Fleissner desea demostrar «cómo la rosa de Eco procedía de *Adventure of the Naval Treaty* de Doyle, que, a su vez, debía mucho a la admiración de Cuff por esta flor en *La piedra lunar*»[8]. No

---

[6] *Apostillas*, pág. 12.

[7] Robert F. Fleissner, *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*, Cornualles occidental, Locust Hill Press, 1989.

[8] Ibíd., pág. 139.

cabe duda de que soy un devoto de Wilkie Collins pero no recuero (y ciertamente no recordaba al escribir mi novela) la pasión floral de Cuff. Creo que he leído las obras completas de Arthur Conan Doyle, pero debo confesar que no recuerdo haber leído *Adventure of the Naval Treaty*. No importa: en mi novela hay tantas referencias explícitas a Sherlock Holmes que mi texto puede soportar dicha conexión.

Pero, a pesar de mi liberalidad, encuentro un ejemplo de sobreinterpretación cuando Fleissner, intentando demostrar cuánto mi Guillermo «replica» la admiración de Holmes por las rosas, cita este pasaje de mi libro:

> —Arraclán –dijo de pronto Guillermo, inclinándose para observar una planta que, en aquel día de invierno, había reconocido por el arbusto–. Es buena la infusión de su corteza [...].

Es curioso que Fleissner corte su cita justo después de «corteza». Mi texto continúa y tras una coma dice: «para las hemorroides». Francamente, creo que no se invita al lector modelo a tomar el arraclán como una alusión a la rosa –de otro modo cualquier planta podría valer por una rosa, como cualquier pájaro, para Rossetti, vale por un pelícano–.

¿Cómo puede, sin embargo, el autor empírico refutar ciertas asociaciones semánticas libres que las palabras que él utilizó autorizan de algún modo? Disfruté con los significados alegóricos que uno de los autores de *Naming the Rose* encontró en los nombres de Umberto da Romans y Nicola da Morimondo[9]. En cuanto a

[9] M. Thomas Inge (ed.), *Naming the Rose*, Jackson, University of Mississippi Press, 1988.

Umberto da Romans, es una figura histórica que efectivamente escribió sermones para mujeres. Soy consciente de que un lector puede verse tentado de pensar en un Umberto (Eco) que escribe un *roman*, una novela, pero aunque el autor inventara un retruécano tan superficial no añadiría nada a la comprensión de la novela. Más interesante es el caso de Nicola da Morimondo; mi intérprete observaba que el monje que esclama al final: «¡La biblioteca arde!», reconociendo así la caída de la abadía como un microcosmos, lleva un nombre que sugiere la «muerte del mundo».

En realidad, bauticé a Nicola con el nombre de la conocida abadía de Morimondo, en Lombardía, fundada en 1136 por cistercienses procedentes de Morimond (Haute-Marne). Cuando lo hice, aún no sabía que tenía que pronunciar la frase fatal. En cualquier caso, para un italiano que vive sólo a pocos kilómetros de Morimondo, este nombre no evoca muerte ni mundo. Por último, no estoy seguro de que Morimondo venga del verbo *mori* y el nombre *mundus* (quizá *mond* proceda de una raíz alemana y signifique *luna*). Puede suceder que un lector italiano con cierto conocimiento del latín o el italiano sospeche una asociación semántica con la muerte de un mundo. Yo no he sido el responsable de esa alusión. Pero ¿qué significa «yo»? ¿Mi personalidad consciente? ¿Mi ello? ¿El juego de lenguaje (o *langue*) que tenía lugar en mi mente al escribir? El texto está ahí. Preguntémenos, más bien, si la asociación tiene sentido. Sin duda no en lo que se refiere a la comprensión del curso de los acontecimientos narrativos, pero quizá para alertar, por decirlo así, al lector de que la acción ocurre en una cultura en que *nomina sunt numina*, o instrumentos de la revelación divina.

Llamé Casaubon a uno de los principales personajes de *El péndulo de Foucault* pensando en Isaac Casaubon, que demostró que el

Corpus hermeticum era una falsificación[10]. Quienes hayan asistido a mis dos primeras conferencias lo saben, y si leen *El péndulo de Foucault* pueden encontrar alguna analogía entre lo que el gran filólogo comprendió y lo que mi personaje al final comprende. Era consciente de que pocos lectores serían capaces de captar la alusión, pero también de que, en términos de estrategia textual, eso no era indispensable (quiero decir que es posible leer la novela y comprender a mi Casaubon haciendo incluso caso omiso del Casaubon histórico –a muchos autores les gusta poner en sus textos algunas contraseñas para unos pocos lectores sagaces–). Antes de acabar la novela descubrí por casualidad que Casaubon era también un personaje de *Middlemarch*, un libro que había leído décadas atrás y que no se sitúa entre mis libros de cabecera. Fue éste un caso en que, como autor modelo, hice un esfuerzo por eliminar una posible referencia a George Eliot. En la página 60 (de la versión castellana) puede leerse el siguiente diálogo entre Belbo y Casaubon:

> —[...] Por cierto, ¿cuál es su nombre?
>
> —Casaubon.
>
> —¿No era un personaje de *Middlemarch*?
>
> —No lo sé. De todas maneras, también era un filólogo del Renacimiento, creo. Pero no somos parientes.

Hice lo que pude para evitar lo que consideraba una referencia inútil a Mry Ann Evans. Pero luego llegó un lector malicioso, David Robey, y observó que, evidentemente no por casualidad, el Casaubon de Eliot estaba escribiendo una *Clave de todas las mitologías*.

---

[10] Umberto Eco, *El péndulo de Foucault*, trad. Ricardo Pochtar, rev. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1989.

Como lector modelo me siento obligado a aceptar esta alusión. El texto más el conocimiento enciclopédico estándar dan derecho a cualquier lector culto a encontrar esa conexión. Tiene sentido. Mala suerte para el autor empírico que no fue tan listo como su lector. En la misma línea, mi última novela se titula *El péndulo de Foucault* porque el péndulo de que estoy hablando lo inventó Léon Foucault. De haberlo inventado Franklin el título habría sido *El péndulo de Franklin*. Esta vez era consciente desde el principio de que alguien podría sospechar una alusión a Michel Foucault: mis personajes están obsesionados con las analogías y Foucault escribió sobre el paradigma de la semejanza. Como autor empírico no estaba demasiado contento con esa posible conexión. Suena a broma, y no muy buena. Pero el péndulo inventado por Léon era el protagonista de mi historia y no podía cambiar el título: por eso esperé que mi lector modelo no intentara establecer una conexión superficial con Michel. Quedé defraudado; muchos lectores inteligentes la establecieron. El texto está ahí, y quizá tengan razón: quizá soy respondable de una broma superficial; quizá la broma no sea tan superficial. No lo sé. El asunto está ahora fuera de mi control.

Giosué Musca ha escrito un análisis crítico de mi última novela que considero uno de los mejores que he leído[11]. Desde el principio confiesa haber quedado corrompido por la costumbre de mis personajes de buscar analogías. Detecta magistralmente muchas analogías estilísticas y citas ultravioletas que yo deseaba que se descubrieran; encuentra otras conexiones en las que no había pensado pero que parecen muy persuasivas; y desempeña el papel de un

[11] Giosué Musca, "La camicia del nesso", *Quaderni Medievali*, 27, 1989.

lector paranoico descubriendo conexiones que me sorprenden pero que soy incapaz de refutar, aun cuando sé que pueden desorientar al lector. Por ejemplo, al parecer el nombre del ordenador, Abulafia, más los nombres de los tres principales personajes –Belbo, Casaubon y Diotallevi– produce la serie ABCD. Es inútil decir que hasta el final de mi obra le di al ordenador un nombre diferente: mis lectores pueden objetar que lo cambié inconscientemente para conseguir una serie alfabética. Al parecer Jacopo Belbo es aficionado al whisky y sus iniciales son JB. Es inútil decir que hasta el final de mi obra el nombre era Stefano y que lo cambié por Jacopo en el último momento.

Las únicas objeciones que puedo hacer como lector modelo de mi libro son: (a) la serie alfabética ABCD es textualmente irrelevante si los nombres de los otros personajes no la continúan hasta X, Y y Z; y (b) Belbo también bebe martinis y esa ligera adicción alcohólica no es la más relevante de sus características. En cambio, no puedo refutar la observación de mi lector de que Pavese nació en un pueblo llamado Santo Stefano Belbo y que mi Belbo, un piamontés melancólico, puede recordar a Pavese. Es cierto que pasé mi juventud a orillas del río Belbo (donde pasé algunas de las pruebas que atribuí a Jacopo Belbo, y mucho tiempo antes de enterarme de la existencia de Cesare Pavese). Pero sabía que eligiendo el nombre de Belbo mi texto evocaría de algún modo a Pavese. Y es cierto que al crear a mi personaje piamontés también pensé en Pavese. De modo que mi lector modelo tiene derecho a encontrar tal conexión. Sólo puedo confesar (en tanto autor empírico, como he dicho antes) que en la primera versión el nombre del personaje era *Stefano Belbo*. Luego lo cambié por Jacopo porque –como autor modelo– no deseaba que el texto hiciera una conexión tan manifiestamente evidente. Está claro que no fue suficiente, pero mis lec-

tores tienen razón. Es probable que tuviera razón aunque hubiera puesto a Belbo otro nombre.

Podría seguir con ejemplos de este tipo y he elegido sólo lo más inmediatamente comprensibles. He omitido otros casos más complejos porque me arriesgaba a entrar demasiado en cuestiones de interpretación filosófica o estética. Espero que mis oyentes convendrán en que he introducido al autor empírico en este juego sólo para hacer hincapié en su irrelevancia y para reafirmar los derechos del texto.

Sin embargo, al acercarme al final de mis conferencias, tengo la sensación de hacer sido poco generoso con el autor empírico. Con todo, hay al menos un caso en que el testimonio del autor empírico adquiere una importante función. No tanto para comprender mejor sus textos, sino para comprender el proceso creativo. Comprender el proceso creativo es también comprender cómo ciertas soluciones textuales aparecen por casualidad, o como resultado de mecanismos inconscientes. Es importante comprender la diferencia entre la estrategia textual, como objeto lingüístico que los lectores modelos tienen ante ellos (de tal modo que pueden obrar de forma independiente de las intenciones del autor empírico), y la historia del desarrollo de esa estrategia textual.

Algunos de los ejemplos que he dado funcionan en esta dirección. Permítanme añadir ahora otros dos curiosos ejemplos que tienen cierta categoría privilegiada: en realidad sólo hacen referencia a mi vida personal y no tienen ningún correlato textual detectable. No tienen nada que ver con el problema de la interpretación. Sólo pueden hablar de cómo un texto, que es una máquina concebida para provocar interpretaciones, se desarrolla a veces a partir de un territorio magmático que no tiene –o no tiene aún– nada que ver con la literatura.

Primera historia. En *El péndulo de Foucault* el joven Casaubon está enamorado de una chica brasileña llamada Amparo. Giosué Musca ha encontrado, exageradamente, una conesión con Andrè Ampère, que estudió la fuerza magnética entre dos corrientes. Demasiado perspicaz. Elegí ese nombre sin saber por qué: sabía que no era un nombre brasileño, de forma que me vi obligado a escribir: «Nunca he entendido por qué esa descendiente de holandeses afincados en Recife y mezclados con indios y negros sudaneses, con el rostro de una jamaicana y la cultura de una parisina, tenía un nombre español»[12]. Esto quiere decir que tomé el nombre de Amparo como si viniera de fuera de mi novela. Meses más tarde de su publicación un amigo me preguntó: «¿Por qué Amparo? ¿No es el nombre de un monte?» Y entonces explicó: «En la canción "Guajira Guantanamera" se habla de un monte Amparo.»

Dios mío. Conocía perfectamente esa canción, aunque no recordaba una sola palabra de la letra (que, por otro lado, había tergiversado). La cantaba, a mediados de los cincuenta, una chica de la que estaba enamorado. Era latinoamericana y muy hermosa. No era brasileña, ni marxista, ni negra, ni histérica, como Amparo, pero está claro que al inventar una encantadora muchacha latinoamericana, pensé inconscientemente en esa otra imagen de mi juventud, cuando tenía la misma edad que Casaubon. Pensé en esa canción y de algún modo el nombre de Amparo (que había olvidad completamente) transmigró desde mi inconsciente hasta la página. Esta historia es del todo irrelevante para la interpretación de mi texto. En lo que se refiere al texto, Amparo es Amparo es Amparo es Amparo.

---

[12] *El péndulo de Foucault*, pág. 147.

Segunda historia. Quienes han leído *El nombre de la rosa* saben que hay un manuscrito misterioso, que contiene el perdido segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, que sus páginas están untadas con veneno y que se describe de este modo:

> Leyó en voz alta la primera página y después no siguió, como si no le interesase saber más. Hojeó rápidamente las otras páginas, hasta que de pronto encontró resistencia, porque en la parte superior del margen lateral, y a lo largo del borde, los folios estaban pegados unos con otros, como sucede cuando –al humedecerse y deteriorarse– la materia con que están hechos se convierte en una cola viscosa[13].

Escribí estas líneas a finales de 1979. A lo largo de los años siguientes, quizá también porque después de *El nombre de la rosa* empecé a tener más contactos con bibliotecarios y coleccionistas de libros (y sin lugar a dudas porque disponía de un poco más de dinero), me convertí en un coleccionista habitual de libros raros. Había sucedido antes, en el curso de mi vida, que comprara algún libro antiguo, pero por casualidad, y sólo cuando era muy barato. Sólo en la última década me he convertido en un coleccionista serio, y «serio» significa que tiene que consultar catálogos especializados y escribir, para cada libro, una ficha técnica, con la colación, la información histórica sobre las ediciones anteriores y posteriores, así como una descripción precisa del estado físico del ejemplar. Esta última labor exige una jerga técnica con el fin de ser exactos: manchas de moho, satinados, pulidos, florones, páginas lavadas, montadas, restauradas, encuadernaciones débiles en las junturas o en las cabezadas, restauraciones marginales, etcétera.

---

[13] Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, pág. 567.

Un día registrando las estanterías superiores de mi biblioteca descubrí una edición de la *Poética* de Aristóteles con comentarios de Antonio Riccoboni, Padua, 1587. Había olvidado que la tenía: encontré en la guarda un «1000» escrito con lápiz, cosa que significaba que lo había comprado en algún lugar por 1.000 libras, probablemente veinte o más años atrás. Mis catálogos decían que se trataba de una segunda edición, no demasiado rara, y que había un ejemplar en el Museo Británico; pero me alegraba tenerla porque era un tanto difícil de encontrar y en cualquier caso el comentario de Riccoboni es menos conocido y menos citado que los de, por ejemplo, Robertello o Castelvetro.

A continuación empecé a escribir la descripción. Copié la página del título y descubrí que la edición tenía un apéndice; «Ejusdem Ars Comica ex Aristotele». Eso significa que Riccoboni había intentado reconstruir el perdido segundo libro de la *Poética*. No era, sin embargo, un procedimiento inusual, y seguí con la descripción física del ejemplar. Entonces, me sucedió lo que le había sucedido a un tal Zatesky, según describe Lurija[14]: habiendo perdido parte del cerebro durante la guerra, y con esa parte toda su memoria y su capacidad para hablar, Zatesky consiguió sin embargo seguir escribiendo; así, automáticamente su mano escribió toda la información que era incapaz de pensar y, paso a paso, reconstruyó su identidad leyendo lo que había escrito. De modo similar, estaba examinando fría y técnicamente el libro, escribiendo la descripción, y de repente me di cuenta de que estaba reescribiendo *El nombre de la rosa*. La única diferencia era que a partir de la página 120, donde empieza el *Ars comica*, eran los márgenes inferiores, no los

[14] A. R. Lurija, *Man with a Shattered World*, Nueva York, Basic, 1972.

superiores, los que estaban muy dañados; pero lo demás era igual, las páginas progresivamente enrojecidas y manchadas de humedad y al final pegadas, como untadas con una desagradable sustancia grasa. Tenía en las manos, en forma impresa, el manuscrito que había descrito en mi novela. Lo había tenido durante años y años a mi alcance, en casa.

Al principio pensé que se trataba de una extraordinaria coincidencia; luego estuve tentado de creer en un milagro; al final decidí que *wo Es war, soll Ich werden*. Había comprado el libro en mi juventud, le había echado una ojeada, había visto que estaba muy estropeado y lo había puesto en cualquier lado y olvidado. Pero con una especie de cámara interna había fotografiado esas páginas y durante décadas la imagen de esas hojas venenosas estuvo en la parte más remota de mi alma, como en una tumba, hasta el momento en que emergió de nuevo (no sé por qué razón) y creí haberla inventado.

Tampoco esta historia tiene nada que ver con alguna posible interpretación de mi libro. De tener una moraleja es que la vida privada de los autores empíricos es en cierto sentido más insondable que sus textos. Entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto *qua* texto sigue representando una confortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos.

4
El progreso del pragmatista

RICHARD RORTY

Cuando leí la novela del profesor Eco *El péndulo de Foucault*, decidí que Eco debía de estar satirizando el modo en que científicos, eruditos, críticos y filósofos se perciben a sí mismos descifrando códigos, despejando accidentes para revelar la esencia, apartando los velos de la apariencia para descubrir la realidad. Leí la novela como una polémica antiesencialista, como ligera parodia de la metáfora de la profundidad, de la noción de que hay significados profundos ocultos para el vulgo, significados que sólo pueden conocer los bastante afortunados como para descifrar un código muy difícil. Consideré que ponía de relieve las semejanzas entre Robert Fludd y Aristóteles o, de manera más general, entre los libros que pueden encontrarse en la sección «Ocultismo» de las librerías y los que pueden encontrarse en la sección «Filosofía».

De modo específico, interpreté la novela como una sátira del estructuralismo, de la idea misma de estructuras que son a los textos o culturas lo que los esqueletos a los cuerpos, los programas a los ordenadores, las llaves a las cerraduras. Como había leído con anterioridad el *Tratado de semiótica general* –un libro que a veces parece un intento de descifrar el código de los códigos– llegué a la conclusión de que *El péndulo de Foucault* era a ese libro anterior lo que las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein a sus *Tractatus logico-philosophicus*. Decidí que Eco había conseguido dar menos importancia a los dia-

gramas y las taxonomías de su obra anterior, de la misma forma que el viejo Wittgenstein dio menos importancia a sus fantasías juveniles de objetos inefables y conexiones rígidas.

Vi confirmada mi interpretación en las últimas cincuenta páginas de la novela. Al principio de esas páginas nos encontramos atrapados en lo que pretende ser el momento culminante de la historia. Es el momento en que el protagonista, Casaubon, ve a todos los buscadores del Único Significado Verdadero de las Cosas reunidos en lo que creen que es el Ombligo del Mundo. Los cabalistas, los templarios, los masones, los piramidólogos, los rosacruces, los viduistas, los emisarios del Templo del Pentáculo Negro de Ohio central: todos están ahí girando en torno al péndulo de Foucault, un péndulo que transporta el cadáver de Belbo, el amigo de Casaubon.

A partir de este clímax, la novela desciende lentamente en espiral hasta la escena de Casaubon solo en un paisaje pastoril, en la campiña italiana. Su humor es de irónica abjuración, disfruta de los pequeños placeres sensuales, rememora imágenes de su hijo. A pocos párrafos del final del libro, Casaubon medida de este modo:

> En las laderas del Bricco se extienden hileras e hileras de vides. Las conozco, recuerdo haber visto otras similares en mi infancia. Ninguna Doctrina de los Números ha podido establecer jamás si van hacia arriba o hacia abajo. En medio de las vides, pero tienes que recorrer descalzo las hileras, con el talón endurecido, desde pequeño, surgen los melocotoneros. [...] Y al comerlos casi no se siente el terciopelo de la piel, y uno se estremece desde la lengua hasta la ingle. En una época aquí pastaban los dinosaurios. Después otra superficie cubrió la suya. Sin embargo, al igual que Belbo en el momento en que tocaba la trompeta, me bastaba con hincar el diente en los melocotones para com-

> prender el Reino y fundirme con él. El resto, sólo ingenio. Inventa, inventa el Plan, Casaubon. Es lo que han hecho todos, para explicar los dinosaurios y los melocotones.

Leí este pasaje como la descripción de un momento parecido a aquel en que Próspero rompe su vara o cuando Fausto escucha a Ariel y abandona la búsqueda de la primera parte por las ironías de la segunda. Me recordó el momento en que Wittgenstein se dio cuenta de que lo importante es ser capaz de dejar de hacer filosofía cuando uno quiera, y el momento en que Heidegger concluyó que debía superar toda superación y dejar la metafísica a sí misma. Leyendo el pasaje con estos paralelismos, conseguí evocar una visión del gran mago de Bolonia renunciando al estructuralismo y abjurando de la taxonomía. Eco, decidí, nos está diciendo que ahora es capaz de disfrutar de los dinosaurios, los melocotones, los niños, los símbolos y las metáforas sin necesidad de rebanar sus suaves lados en busca de armazones ocultos. Desea por fin abandonar su larga búsqueda del Plan, del código de los códigos.

Al interpretar *El péndulo de Foucault* de este modo estaba haciendo lo mismo que todos esos taxonomistas monomaníacos y sectarios que giraban en torno al péndulo. Esas personas hacían encajar con avidez cuanto encontraban en la historia secreta de los templarios, o en la escalera de la ilustración masónica, o en cualquiera que fuera su obsesión particular. Los estremecimientos van desde sus cortezas cerebrales hasta sus ingles mientras comparten las delicias conocidas por Paracelso y Fludd, mientras descubren el verdadero significado de la pubescencia de los melocotones, considerando que este hecho microscópico tiene una correspondencia con algún principio macrocósmico. Semejantes personas encuentran un placer exquisito en descubrir que su llave ha abierto otra cerradura

más, que otro mensaje cifrado se ha rendido a sus insinuaciones y ha revelado sus secretos.

Mi equivalente de la historia secreta de los templarios –la plantilla que impongo sobre cualquier libro con el que tropiezo– es una narración autobiográfica del progreso del pragmatista. Al principio de ete particular libro de caballerías, el Buscador de la Iluminación se da cuenta de que es posible prescindir de todos los grandes dualismos de la filosofía occidental: realidad y apariencia, resplandor puro y reflejo difuso, cuerpo y mente, rigor intelectual y relajación sensual, semiótica ordenada y semiosis incoherente. No deben sintetizarse en unidades más elevadas, no deben ser *aufgehoben*, sino activamente olvidados. Una primera etapa de la Iluminación viene cuando uno lee a Nietzsche y empieza a creer que todos esos dualismos son sólo otras tantas metáforas del contraste existente entre un imaginado estado de poder, supremacía y control totales, y la propia impotencia presente. Una siguiente etapa se alcanza cuando, releyendo *Así habló Zarathustra*, a uno le da un ataque de risa. En este punto, con un poco de ayuda de Freud, la charla sobre la voluntad de poder empieza a parecerle como un simple eufemismo pretencioso de la esperanza del macho de conseguir la sumisión de todas las hembras, o de la esperanza del niño de volver con mamá y papá.

La última etapa del progreso del pragmatista llega cuando se empiezan a ver las peripecias anteriores no como etapas del ascenso hacia la Iluminación, sino sencillamente como los resultados contingentes de encuentros con diversos libros que han caído en las propias manos. Esta etapa es bastante difícil de alcanzar, porque uno siempre está distraído por ensoñaciones: ensoñaciones en las que el heroico pragmatista siempre hace un papel de vano soñador en la teología inmanente de la historia del mundo. Pero si el pragmatista logra escapar a tales ensoñaciones, acabará pensando en sí

mismo, al igual que en todo lo demás, como capaz de permitir de tantas descripciones como propósitos posibles. Hay tantas descripciones como usos a los que el pragmatista puede dedicarse, por voluntad propia o ajena. Ésta es la etapa en que todas las descripciones (incluida su autodescripción en tanto pragmatista) se evalúan de acuerdo con su eficacia como instrumentos para propósitos, más que por su fidelidad al objeto descrito.

Hasta aquí el progreso del pragmatista, una narración que a menudo utilizo con propósitos teatralizadores y en la que me encantó descubrir que el profesor Eco y yo coincidíamos. Esto me permitió concebir que los dos habíamos superado nuestras anteriores ambiciones de descifradores de códigos. Una ambición que me llevó a malgastar los años vigésimo séptimo y vigésimo octavo de mi vida intentando descubrir el secreto de la esotérica doctrina de Charles Sanders Peirce acerca de «la realidad de la Tríada» y de su fantásticamente elaborado «sistema» semiótico-metafísico. Imaginé que un impulso similar debió de haber conducido al joven Eco al estudio de ese exasperante filósofo y que una reacción similar debió de hacerle ver a Peirce como otro triadomaníaco desquiciado más. En resumen, usando esta narración como plantilla, fui capaz de pensar en Eco como un camarada pragmatista.

Sin embargo, esta agradable sensación de camaradería empezó a desvanecerse cuando leí el artículo de Eco «Intentio lectoris»[1].

---

[1] Los textos de las conferencias Tanner de Eco no estuvieron a nuestra disposición por adelantado, pero Eco había sugerido que consultáramos su artículo "Intentio lectoris: the state of the art", *Differentia*, 2, 1988, págs. 147-168. (Una versión castellana, aunque no idéntica, se encuentra en "Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción", trad. Ricardo Pochtar, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, págs. 21-46.)

Porque en ese artículo, escrito más o menos al mismo tiempo que *El péndulo de Foucault*, insiste en la distinción entre *interpretar* textos y *usar* textos. Ésta es, por supuesto, una distinción que los pragmatistas no deseamos hacer. En nuestra opinión, todo lo que uno hace con cualquier cosa es usarla[2]. Interpretar algo, conocerlo, penetrar en su esencia, etcétera, son sólo diversos modos de describir algún proceso de ponerlo en funcionamiento. De forma que me sentí avergonzado al darme cuenta de que era probable que Eco considerara mi lectura de su novela más como uso que como interpretación, y que no tenía en mucho los usos no interpretativos de los textos. Me consternó descubrir que insistía en una distinción similar a la que hace E. D. Hirsch entre sentido y significación, una distinción entre meterse dentro del texto y relacionar el texto con otra cosa. Ésta es exactamente la clase de distinción que los antiesencialistas como yo deploramos: una distinción entre dentro y fuera, entre las características no relacionales y relacionales de algo. Porque, en nuestra opinión, no existe algo así como una propiedad intrínseca y no relacional.

En estos comentarios, por lo tanto, voy a centrarme en la distinción entre uso e interpretación y haré todo lo posible para minimizar su importancia. Empiezo con una de las aplicaciones polémicas que hace el propio Eco de esta distinción: su relato, en «Intentio lectoris», de cómo Marie Bonaparte estropeó su análisis de Poe. Eco dice que cuando Bonaparte detectó «la misma fábula subyacente» en «Morella», «Ligeia» y «Eleonora», estaba «revelando la *intentio operis*». Pero, continúa Eco, «Por desgracia, este her-

---

[2] Para un estupendo resumen de esta visión pragmatista de la interpretación, véase Jeffrey Stout, "What is the meaning of a text?", *New Literary History*, 14, 1982, págs. 1-12.

moso análisis textual está mezclado con observaciones biográficas que relacionan la prueba textual con aspectos (conocidos por fuentes extratextuales) de la vida privada de Poe». Cuando Bonaparte invoca el hecho biográfico de que Poe se sentía mórbidamente atraído por mujeres con características funéreas, afirma Eco, «está usando y no interpretando los textos».

Mi primer intento de difuminar esta distinción consiste en observar que la frontera entre un texto y otro no es tan clara. Eco parece pensar que era correcto que Bonaparte leyera «Morella» a la luz de «Ligeia». Pero ¿por qué? ¿Sólo porque fueron escritos por el mismo hombre? ¿No es eso ser desleal hacia «Morella» y correr además el peligro de confundir la *intentio operis* con una *intentio auctoris* inferida de la costumbre de Poe de escribir cierta clase de texto? ¿Es leal por mi parte leer *El péndulo de Foucault* a la luz de *Teoría de semiótica general* y *Semiótica y filosofía del lenguaje*? ¿O debería, si deseo interpretar el primero de esos libros, intentar poner entre paréntesis mi conocimiento de lo escrito por el autor de los otros dos?

Si está bien que recurra a ese conocimiento sobre la autoría, ¿qué hay del siguiente paso? ¿Está bien que aporte mi conocimiento de a qué se parece estudiar a Peirce, a qué se parece contemplar al cordial pragmatista de la década de 1870 metamorfosearse en el frenético constructor de gráficas existenciales de la década de 1890? ¿Puedo utilizar lealmente mi conocimiento biográfico de Eco, mi conocimiento de que ha dedicado una gran cantidad de tiempo a Peirce, para explicar que ha escrito una novela sobre la monomanía ocultista?

Estas preguntas retóricas son mis movimientos iniciales para empezar a difuminar la distinción de Eco entre uso e interpretación. Pero la gran ofensiva viene cuando le pregunto por qué *quie-*

re hacer la gran distinción entre el texto y el lector, entre *intentio operis* e *intentio lectoris*. ¿Qué propósito se sirve al obrar de ese modo? Es de presumir que la respuesta de Eco es que ayuda a respetar la distinción entre lo que llama «coherencia textual interna» y lo que llama los «incontrolables impulsos del lector». Afirma que los segundos controlan la primera, y que el único modo de comprobar una conjetura acerca de la *intentio operis* es «cotejarla con el texto como todo coherente». Así que es de presumir que erigimos la distinción como barrera al deseo monomaníaco de someterlo todo a nuestras necesidades.

Una de estas necesidades, sin embargo, es convencer a los demás de que tenemos razón, de forma que nosotros los pragmatistas podemos considerar el imperativo de cotejar la interpretación con el texto como un todo coherente sencillamente como un recordatorio de que, si se desea que una interpretación de un libro suene plausible, no se puede glosar una o dos líneas o escenas. Hay que decir algo acerca de qué está haciendo ahí la mayoría de las *demás* líneas o escenas. De haber querido convencerlos de que aceptaran mi interpretación de *El péndulo de Foucault*, tendría que explicar las treinta y nueve páginas que transcurren entre el clímax de la escena de la *Walpurgisnacht* en París y la escena de los melocotones y los dinosaurios en Italia. Habría tenido que ofrecer una relación detallada del papel de los recurrentes *flashbacks* de actividades partisanas durante la ocupación nazi. Habría tenido que explicar por qué, tras el momento de abjuración, los últimos párrafos del libro introducen una nota amenazadora. Porque Casaubon finaliza su idilio pastoril previendo su muerte inminente a manos de los perseguidores monomaníacos.

No sé si sería capaz de todo esto. Es posible que, con tres meses de vacaciones y una modesta beca, pudiera producir un esquema

que conectara todos o la mayoría de estos y otros puntos, un esquema que seguiría perfilando a Eco como un camarada pragmatista. También es posible que fracasara, y tuviera que admitir que Eco era harina de otro costal, que mi monomanía no era lo bastante flexible como para acomodarse a sus intereses. Al margen del resultado, estoy de acuerdo con Eco en que semejante esquema sería necesario antes de que se pudiera decidir si mi interpretación de *El péndulo de Foucault* merecía tomarse en serio.

Pero, dada esta distinción entre un primer vistazo, la fuerza bruta, una poco convincente aplicación al texto de la obsesión de un lector particular y el producto de un intento de tres meses para convertir dicha aplicación en sutil y convincente, ¿necesitamos describirla en términos de «intención del texto»? Eco deja claro que no está afirmando que esa intención pueda reducir las interpretaciones a una única interpretación correcta. Admite felizmente que podemos «mostrar cómo Joyce [en *Ulises*] actuó con el fin de crear muchas figuras alternativas en el tapiz, sin dcidir cuántas pueden ser ni cuáles son las mejores». De modo que piensa en la intención del texto más como producción de un lector modelo, incluido un lector modelo «con derecho a intentar infinitas conjeturas».

Lo que no comprendo en el resumen que hace Eco es su visión de la relación entre estas últimas conjeturas y la intención del texto. Si el texto del *Ulises* ha conseguido que imagine una pluralidad de figuras que pueden encontrarse en el tapiz, ¿ha hecho su coherencia interna toda la tarea controladora que puede hacer? ¿O puede controlar también las respuestas de quienes se preguntan si alguna figura determinada está o no en el tapiz? ¿Puede ayudarlos a elegir entre sugerencias rivales, ayudarlos a separar la mejor interpretación de sus competidoras? ¿Se agotan sus poderes tras rechazar

aquellas interpretaciones competidoras incapaces de conectar los suficientes puntos, incapaces de responder a suficientes preguntas sobre la función de diversas líneas y escenas? ¿O guarda el texto en reserva poderes que le permiten decir cosas como: «Este esquema conecta, es cierto, la mayoría de mis puntos, pero de todos modos me interpreta mal»?

Mi poca inclinación a admitir que cualquier texto puede decir tal cosa se ve reforzada por el siguiente pasaje del artículo de Eco. Dice: «el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado». A nosotros los pragmatistas nos encanta esta forma de borrar la distinción entre encontrar un objeto y hacerlo. Nos gusta la redescripción de Eco de lo que llama «el viejo y aún válido círculo hermenéutico». Pero, dada su imagen de los textos que se hacen al ser interpretados, no veo ninguna forma de preservar la metáfora de la coherencia textual *interna*. Pensaría que un texto sólo tiene la coherencia que logra reunir en la última vuelta de la rueda hermenéutica, del mismo modo que un montón de arcilla tiene la coherencia que ha conseguido reunir en la última vuelta del torno del alfarero.

Así que preferiría decir que la coherencia del texto no es algo que éste tenga antes de ser descrita, al igual que los puntos carecían de coherencia antes de conectarlos. Su coherencia no es más que el hecho de que alguien ha encontrado algo interesante que decir sobre un grupo de marcas o ruidos, algún modo de describir esas marcas y ruidos que los relaciona con algunas de las otras cosas de las que nos interesa hablar. (Por ejemplo, podemos describir un determinado conjunto de marcas de muchas maneras: palabras del idioma inglés, muy difíciles de leer, un manuscrito de Joyce, con un valor de un millón de dólares, una primera ver-

sión del *Ulises*, etcétera.) Esta coherencia no es interna ni externa a nada, es sólo una función de lo que se ha dicho hasta entonces de esas marcas. A medida que nos alejamos de los ámbitos relativamente poco controvertidos de filología y la conversación sobre libros y nos acercamos a las relativamente controvertidas historia y crítica literarias, lo que decimos tiene que tener algunas conexiones inferenciales razonablemente sistemáticas con lo que nosotros u otros han dicho con anterioridad, en descripciones anteriores de esas mismas marcas. Pero no existe un punto en que podamos trazar una línea entre aquello de lo que estamos hablando y lo que decimos sobre ello, excepto por referencia a algún propósito particular, alguna *intentio* que podemos en ese momento albergar.

Éstas, pues, son las consideraciones que quería hacer contra la distinción de Eco entre uso e interpretación. Centrémonos ahora en una dificultad más general que tengo con su obra. Cuando leo a Eco o a cualquier otro autor que habla sobre el lenguaje, lo hago, claro está, a la luz de mi filosofía del lenguaje favorita: la visión radicalmente naturalística y holística de Donald Davidson. Así que mi primera pregunta, al leer el libro de Eco de 1984, *Semiótica y filosofía del lenguaje* (inmediatamente después de leer *El péndulo de Foucault*) fue: ¿cuánto se va a acercar Eco a la verdad davidsoniana?

Davidson sigue el rechazo de Quine de una distinción filosófica interesante entre lenguaje y hecho, entre signos y no signos. Esperaba que mi interpretación de *El péndulo de Foucault* –mi lectura del libro como lo que Daniel Dennet llama «una cura para el código común»– pudiera confirmarse, a pesar de la desconfirmación que había encontrado en «Intentio lectoris». Porque esperaba que Eco se mostrara al menos un poco menos apegado a la noción de

«código» que cuando, a principios de la década de 1970, escribió la *Teoría de semiótica general*. Mis esperanzas se vieron alimentadas por algunos pasajes de *Semiótica y filosofía del lenguaje* y sofocadas por otros. Por un lado, la afirmación de Eco de que debemos pensar la semiótica en términos de relaciones inferenciales laberínticas dentro de una enciclopedia, más que en términos de relaciones de equivalencia, similares a las del diccionario, entre el signo y la cosa significada, me pareció señalar hacia la dirección holística y davidsoniana correcta. Al igual que sus observaciones quineanas de que un diccionario es sólo una enciclopedia disfrazada y que «cualquier semántica enciclopédica debe borrar la distinción entre propiedades analíticas y sintéticas»[3].

Por otro lado, me preocupó la insistencia casi diltheyana de Eco en distinguir lo «semiótico» de lo «científico» y en distinguir filosofía de ciencia[4]: algo no quineano y no davidsoniano. Además, Eco siempre parecía dar por sentado que los signos y los textos eran bastante diferentes de los otros objetos, los objetos como las rocas, los árboles y los quarks. En un punto escribe:

> El universo de la semiosis, es decir, el universo de la cultura humana debe concebirse estructurado como un laberinto de tercer tipo: (a) está estructurado según una **red de interpretantes**. (b) Es virtualmente **infinito** porque tiene en cuenta múltiples interpretaciones hechas por diferentes culturas [...] es infinito porque cada discurso sobre la enciclopedia pone en duda la estructura previa de la propia enciclope-

---

[3] Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, pág. 73. (La versión española, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. R. P., Barcelona, Lumen, 1990, contiene significativas variaciones con respecto a la edición inglesa.)

[4] Véase *ibíd.*, pág. 10.

dia. (c) No sólo registra «verdades» sino, más bien, lo que se ha dicho sobre la verdad o lo que se ha considerado verdad [...][5].

Esta descripción de «el universo de la semiosis [...] el universo de la cultura humana» parece ser una buena descripción del universo a secas. Tal como yo lo veo, las rocas y los quarks son sólo otro material para el proceso hermenéutico de hacer objetos hablando de ellos. Cierto, una de las cosas que decimos cuando hablamos de rocas y quarks es que nos preceden en el tiempo, pero con frecuencia también decimos lo mismo de las marcas en el papel. Así que *hacer* no es la palabra correcta para las rocas ni para las marcas, como tampoco lo es *encontrar*. Ni las hacemos exactamente, ni las encontramos exactamente. Lo que hacemos es reaccionar a estímulos emitiendo frases que contienen marcas y ruidos como *roca*, *quark*, *marca*, *ruido*, *frase*, *metáfora*, etcétera.

A continuación inferimos otras frases a partir de ellas, otras más a partir de estas últimas y así sucesivamente: construimos una enciclopedia laberíntica y potencialmente infinita de afirmaciones. Estas afirmaciones están siempre a la merced de ser cambiadas por estímulos nuevos, pero no son nunca capaces de ser *cotejadas con* esos estímulos y, mucho menos, con la coherencia interna de algo exterior a la enciclopedia. La enciclopedia puede ser *modificada* por cosas exteriores a ella, pero sólo puede ser cotejada comparando fragmentos de ella con otros fragmentos. No se puede *cotejar* una frase con un objeto, aunque un objeto puede *provocar* que dejemos de afirmar una frase. Sólo se puede cotejar una frase con otras frases, frases con las que está conectada mediante diversas relaciones inferenciales laberínticas.

---

[5] Ibíd., págs. 83-84.

A este rechazo al trazado de una línea filosóficamente interesante entre naturaleza y cultura, lenguaje y hecho, universo de la semiosis y algún otro universo, es donde se llega cuando, con Dewey y Davidson, dejamos de pensar en el conocimiento como representación precisa, cuando dejamos de alinear los signos según relaciones correctas con los no signos. Porque entonces también dejamos de pensar que es posible separar el objeto de lo que decimos sobre él, el significado del signo, o el lenguaje del metalenguaje, excepto en casos *ad hoc*, en pro de algún propósito particular. Lo que dice Eco acerca del círculo hermenéutico me anima a pensar que podría ser más favorable a esta afirmación de lo que parece en un principio indicar su distinción de cariz esencialista entre interpretación y uso. Esos pasajes me animan a pensar que Eco podría algún día desear unirse a Stanley Fish y Jeffrey Stout para ofrecer una versión *completamente* pragmatista de la interpretación, que deje de contratar interpretación y uso.

Otro aspecto del pensamiento de Eco que me anima a pensar esto es lo que dice de la crítica literaria desconstruccionista. Porque, muchas de las cosas que Eco dice sobre este tipo de crítica son similares a lo que decimos los davidsonianos y fishianos. En los párrafos finales de «Intentio lectoris» Eco dice que «muchos de los ejemplos de desconstrucción suministrados por Derrida» son «lecturas pretextuales, llevadas a cabo no para interpretar el texto sino para mostrar cuánto puede el lenguaje producir semiosis ilimitada». Creo que tiene razón, y también cuando continúa:

> Ha sucedido también que una práctica filosófica legítima se ha tomado como modelo de crítica literaria y por una nueva tendencia en la

> interpretación textual [...]. Nuestro deber teórico es reconocer que esto ha sucedido y mostrar por qué no debería haber sucedido[6].

Cualquier explicación de por qué ha sucedido este hecho desafortunado nos llevaría, tarde o temprano, a la obra e influencia de Paul de Man. Estoy de acuerdo con el profesor Kermode en que Derrida y De Man son los dos hombres que «dan auténtico prestigio a la teoría». Pero creo que es importante hacer hincapié en que existe una diferencia crucial entre las perspectivas teóricas de ambos. Derrida, según mi lectura, nunca toma la filosofía tan en serio como hace De Man, ni desea dividir el lenguaje, como hizo De Man, entre el tipo llamado «literario» y algún otro tipo. En particular, Derrida nunca toma la distinción metafísica entre lo que Eco llama «el universo de la semiosis» y algún otro universo –entre cultura y naturaleza– tan en serio como lo hizo De Man. De Man hace gran uso de la convencional distinción diltheyana entre «objetos intencionales» y «objetos naturales». Insiste en contrastar el lenguaje y su inminente amenaza de la incoherencia, producida por la «semiosis universal», con los supuestamente coherentes y no amenazados rocas y quarks[7]. Derrida, como Davidson, se aparta de estas distinciones, considerándolas sólo como vestigios de la

---

[6] Eco, "Intentio lectoris", pág. 166.

[7] Véase Paul de Man, *Blindness and Insight*, Minneapolis University of Minnesota Press, 2ª edición, 1983, pág. 24, para el modo claramente husserliano en que De Man distingue entre "objetos naturales" y "objetos intencionales". Se trata de una oposición que Derrida difícilmente dejaría pasar sin cuestionar. Véanse también De Man, *La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Visor, 1990, pág. 23, donde De Man opone el "lenguaje" al "mundo fenomenal", así como *Blindness*, pág. 110, donde opone los textos "científicos" a los textos "críticos".

tradición metafísica occidental. De Man, en cambio, las convierte en básicas en su versión de la lectura.

Los pragmatistas desearíamos que De Man no hubiera pulsado esa nota diltheyana, ni afirmado que hay un área de la cultura llamada «filosofía» que puede establecer pautas para la crítica literaria. De modo más particular, desearíamos que no hubiera alentado la idea de que era posible, siguiendo esas pautas, descubrir «de qué se trata» en realidad un texto. Desearíamos que hubiera abandonado la idea de que hay una clase especial de lenguaje llamado «lenguaje literario» que revela lo que el propio lenguaje «es en realidad». Porque el predominio de tales ideas me parece en gran medida responsable de la desafortunada idea de que leer a Derrida sobre metafísica proporciona lo que Eco llama «un modelo para la crítica literaria». De Man ofreció ayuda y consuelo a la desafortunada idea de que hay algo útil llamado «método desconstruccionista».

Para nosotros los pragmatistas, la noción de que hay algo de lo que un texto determinado trata *realmente*, algo que la rigurosa aplicación de un método revelará, es tan mala como la idea aristotélica de que hay algo que una sustancia *es* real e intrínsecamente, en oposición a aquello que sólo es aparente, accidental o relacionalmente. El pensamiento según el cual un comentador ha descubierto lo que un texto realmente hace –que *realmente* desmitifica un constructo ideológico, o *realmente* desconstruye las oposiciones jerárquicas de la metafísica occidental, por ejemplo, en lugar de ser susceptible sólo de *usarse* para esos propósitos– es, para nosotros los pragmatistas, sencillamente ocultismo. Es otra pretensión más de haber descifrado el código y, por lo tanto, de haber detectado Qué Está *Realmente* Ocurriendo, un ejemplo más de lo que leí satirizado en *El péndulo de Foucault* de Eco.

Pero la oposición a la idea de que los textos tratan realmente de algo en particular es también oposición a la idea de que una inter-

pretación particular podría, es de presumir que por su respeto a «la coherencia interna del texto», dar con lo que es ese algo. De forma más general, es oposición a la idea de que el texto puede decirnos algo acerca de lo que *él* quiere, más que proporcionarnos simplemente los estímulos que le permiten de modo relativamente fácil o difícil convencernos de lo que estábamos en un principio inclinados a decir acerca de él. De manera que lamenté descubrir a Eco citando con aprobación a Hillis Miller cuando afirma: «las lecturas de la crítica desconstruccionista no constituyen la obstinada imposición por parte de una subjetividad de una teoría sobre los textos, sino que vienen forzadas por los textos mismos»[8]. Esto me suena a decir que mi uso de un destornillador para atornillar tornillos viene «forzado por el propio destornillador», mientras que si lo usara para abrir cajas de cartón sería una «obstinada imposición de mi subjetividad». Un desconstruccionista como Miller, pensaría, no tiene más derecho a invocar esta distinción entre subjetividad y objetividad que los pragmatistas como Fish, Stout y yo mismo. Quienes se toman el círculo hermenéutico tan en serio como Eco también deberían, en mi opinión, evitarla.

Ampliando este punto, permítanme dejar el destornillador y usar un ejemplo mejor. El problema del ejemplo de los destornilladores es que nadie habla de «descubrir cómo funcionan», mientras que Eco y Miller hablan así de los textos. Usaré, por lo tanto, el ejemplo de un programa informático. Si uso un programa concreto de tratamiento de textos para escribir ensayos, nadie dirá que estoy imponiendo obstinadamente mi subjetividad. Pero el ultraja-

---

[8] J. Hillis Miller, "Theory and practice", *Critical Inquiry*, 6, 1980, pág. 611, citado en Eco, "Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción", pág. 39.

do autor de ese programa sí que podría, de modo concebible, decírmelo si lo uso para hacer mi declaración de renta, un propósito para el que ese programa concreto nunca fue diseñado y al cual se adecúa mal. El autor podría insistir en su argumentación explayándose sobre el modo en que funciona el programa, dando detalles de las diversas subrutinas que lo componen, su maravillosa coherencia interna y su total inadecuación para los propósitos de la tabulación y el cálculo. De todos modos, sería muy raro que el programador hiciera eso. Para entender su punto de vista, no necesito conocer la brillantez con que diseñó las diversas subrutinas, y mucho menos saber qué aspecto tienen en BASIC o en algún otro lenguaje compilador. Cuanto tiene que hacer es señalar que con su programa sólo obtendré las clases de tabulaciones y cálculos que necesito para la declaración de renta por medio de un conjunto muy poco elegante y tedioso de maniobras, maniobras que podría evitar con sólo que usara la herramienta adecuada para el propósito adecuado.

Este ejemplo me sirve para hacer la misma crítica a Eco por un lado y a Miller y De Man por otro. Porque la moraleja del ejemplo es que no hay que buscar más precisión o generalidad de la que se necesita para el propósito concreto del momento. Considero la idea según la cual puede aprenderse acerca de «cómo funciona el texto» usando la semiótica para analizar su modo de operación similar a la de explicar las subrutinas en BASIC de algún programa de tratamiento de textos: puede hacerse si se quiere, pero no está claro por qué, para la mayoría de fines que motivan a los críticos literarios, habría que preocuparse de hacerlo. Considero la idea según la cual lo que De Man llama «lenguaje literario» tiene como función la disolución de las oposiciones metafísicas tradicionales, y que la lectura como tal tiene alguna relación con la aceleración de dicha

disolución, análoga a la afirmación de que la descripción mecánico-cuántica de lo que ocurre dentro de nuestro ordenador nos ayudará a comprender la naturaleza de los programas en general.

En otras palabras, desconfío de la idea estructuralistas de que saber más acerca de los «mecanismos textuales» es esencial para la crítica literaria y de la idea postestructuralista de que es esencial detectar la presencia, o la subversión, de las jerarquías metafísicas. Saber más sobre los mecanismos de la producción textual o sobre metafísica puede, sin duda, ser útil a veces. Haber leído a Eco, o haber leído a Derrida, nos permite con frecuencia decir sobre un texto algo interesante que de otro modo no habríamos podido decir. Pero no nos acerca a lo que realmente ocurre en el texto más que haber leído a Marx, Freud, Matthew Arnold o F. R. Leavis. Cada una de estas lecturas suplementarias simplemente nos ofrecen un contexto más en el que situar el texto, una plantilla más que colocar sobre él o un paradigma más al cual yuxtaponerlo. Ninguna porción de conocimiento nos dice nada sobre la naturaleza de los textos o la naturaleza de la lectura. Porque ninguno de los dos tiene una naturaleza.

Leer textos es una cuestión de leerlos a la luz de otros textos, personas, obsesiones, retazos de información o lo que sea, y luego ver lo que pasa. Lo que pasa puede ser algo demasiado extraño e idiosincrático como para preocuparse por ello, como es probablemente el caso de mi lectura, de *El péndulo de Foucault*. O puede ser estimulante y convincente, como cuando Derrida yuxtapone a Freud y Heidegger, o cuando Kermode yuxtapone a Empson y Heidegger. Puede ser tan estimulante y convincente como para tener la ilusión de que por fin vemos aquello de lo que cierto texto trata *realmente*. Pero lo que estimula y convence es una función de las necesidades y los fines de quienes se encuentran estimulados y convencidos. De

modo que me parece más sencillo desechar la distinción entre usar e interpretar, y sólo distinguir entre usos de diferentes personas para fines diferentes.

Creo que la resistencia a esta sugerencia (que Fish, creo, ha hecho de modo muy persuasivo) tiene dos fuentes. Una es la tradición filosófica, que se remonta hasta Aristóteles, que postula que existe una gran diferencia entre la deliberación práctica acerca de qué hacer y los intentos por descubrir la *verdad*. Ésta es la tradición que se invoca cuando Bernard Williams dice, como crítica a Davidson y a mí: «El razonamiento o la deliberación prácticos es algo que sin duda existe, algo diferente de pensar sobre cómo son las cosas. No es *obviamente* lo mismo [...][9].» La segunda fuente es el conjunto de intuiciones que Kant ordenó al distinguir entre valor y dignidad. Las cosas, dijo Kant, tienen valor, pero las personas tienen dignidad. Los textos son, para este propósito, personas honorarias. Limitarse a usarlos –limitarse a tratarlos sólo como medios y no también como fines en sí mismos– es actuar de modo inmoral. He lanzado en otro lugar invectivas contra la distinción aristotélica entre teoría y práctica y la distinción kantiana entre prudencia y moralidad, no me repetiré aquí. Quiero, en cambio, decir con pocas palabras lo que puede salvarse de ambas distinciones. Porque existe, creo, una distinción útil vagamente anunciada por estas dos distinciones inútiles. Es la existente entre saber de entrada lo que se quiere obtener de una persona, una cosa o un texto y esperar que la persona, la cosa o el texto le ayuden a uno a querer algo diferente –que le ayude a cambiar los propios propósitos y, así, a cambiar la propia vida–. Esta distinción, creo, nos ayuda

[9] Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy*, Cambridge, Mass., 1985, pág. 135.

a subrayar la diferencia entre lecturas metódicas y lecturas inspiradas de textos.

Las lecturas metódicas son las producidas de modo típico por quienes carecen de lo que Kermode, siguiendo a Valéry, llama, «un apetito por la poesía»[10]. Es lo que encontramos, por ejemplo, en una antología de lecturas de *El corazón de las tinieblas* de Conrad que no hace mucho estuve leyendo con esfuerzo: una lectura psicoanalítica, una lectura de la estética de la recepción, una lectura feminista, una lectura desconstruccionista y una lectura neohistoricista. Ninguno de los lectores, en la medida en que pude apreciarlo, se había sentido arrebatado o desestabilizado por *El corazón de las tinieblas*. No tuve la sensación de que el libro hubiera supuesto mucho para ellos, de que les importara mucho Kurtz, Marlow o la mujer «de la cabeza en forma de yelmo y las mejillas teñidas» que Marlow ve en la orilla del río. Estas personas, y este libro, no habían cambiado los propósitos de esos lectores más de lo que el espécimen bajo el microscopio cambia el propósito del histólogo.

La crítica no metódica del tipo que uno desea de vez en cuando llamar «inspirada» es el resultado de un encuentro con un autor, un personaje, una trama, una estrofa, un verso o un torso arcaico que ha tenido importancia para la concepción del crítico sobre quién es, para qué sirve, qué quiere hacer consigo mismo: un encuentro que ha reordenado sus prioridades y propósitos. Semejante crítica usa al autor o el texto no como un espécimen que reitera un tipo, sino como una ocasión para cambiar una taxonomía previamente aceptada, o para dar un nuevo giro a una historia ya contada. Su respeto por el autor o el texto no es una cuestión de

---

[10] Véase Frank Kermode, *An Appetite for Poetry*, Cambridge, Mass., 1989, págs. 26-27.

respeto por una intentio o por una estructura interna. En realidad, «respeto» no es la palabra adecuada. «Amor» u «odio» lo serían más. Porque un gran amor o una gran aversión es la clase de cosa que nos cambia cambiando nuestros propósitos, cambiando los usos a los que dedicaremos las personas y las cosas que encontremos en el futuro. El amor y la aversión son ambos muy diferentes de la jovial camaradería que yo imaginé compartir con Eco cuando traté *El péndulo de Foucault* como agua de mi molino pragmatista, como un espléndido espécimen de un tipo reconocible y digno de bienvenida.

Quizá parezca que al decir todo esto esté tomando el partido de la llamada «crítica humanista tradicional» contra el género para el cual, como ha dicho el profesor Culler, la designación más conveniente es el sobrenombre de «teoría»[11]. Aunque creo que esta clase de crítica ha sido tratada de forma muy dura en los últimos tiempos, no es ésta mi intención. Porque, en primer lugar, una gran parte de la crítica humanística ha sido esencialista: ha creído que había cosas profundas y permanentes en el interior de la naturaleza humana que la literatura desenterraba y exhibía ante nosotros. No es ésta la clase de creencia que los pragmatistas deseamos alentar. En segundo lugar, el género que llamamos «teoría» ha hecho mucho bien al mundo angloparlante al proporcionarnos una ocasión para leer una gran cantidad de libros excelentes que de otro modo nos habríamos perdido, libros de Heidegger y Derrida, por ejemplo; lo que la «teoría» no ha hecho, creo, es proporcionar un método de lectura, o lo que Hillis Miller llama «una ética de la lec-

[11] Véase Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Norman, Okla., 1988, pág. 15.

tura». Los pragmatistas creemos que esto no lo va a conseguir nadie. Traicionamos lo que Heidegger y Derrida han intentado decirnos cuando lo intentamos. Empezamos a sucumbir al viejo impulso ocultista de descifrar códigos, distinguir entre realidad y apariencia, hacer una odiosa distinción entre comprenderlo bien y hacerlo útil.

5
En defensa de la sobreinterpretación

JONATHAN CULLER

El ensayo de Richard Rorty contenido en este volumen es menos una respuesta a las conferencias de Eco que un comentario de un artículo suyo anterior titulado «Intentio lectoris», que desarrolla una argumentación un tanto diferente de la seguida en las conferencias. Me propongo comentar las conferencias de Umberto Eco, «Interpretación y sobreinterpretación», pero luego volveré a algunas de las cuestiones que el profesor Rorty ha planteado en su intervención. La convicción del pragmatista de que todos los viejos problemas y distinciones quedan barridos si nos instalamos en un feliz monismo en el que, en palabras de Rorty, «todo lo que uno hace con cualquier cosa es usarla», posee la virtud de la sencillez pero la dificultad de despreciar las clases de problemas con los que se han enfrentado Umberto Eco y muchos otros, incluyendo la cuestión de cómo puede un texto desafiar el marco conceptual con el cual intentamos interpretarlo. Son éstos, creo, problemas que no desaparecerán con el mandato del pragmatista de no preocuparse, sino sencillamente disfrutar de la interpretación. Pero volveré sobre estos temas más tarde.

Cuando me invitaron a participar en este acto y me dijeron que el título de la serie de conferencias era «Interpretación y sobreinterpretación», sentí de algún modo cuál se suponía que tenía que ser mi papel: defender la sobreinterpretación. Había oído muchas

conferencias de Umberto Eco y conocía bien el ingenio y la exuberante capacidad narrativa con la que podía ridiculizar aquello que decidiera denominar sobreinterpretación, por lo que fui consciente de que defender la sobreinterpretación podría resultar harto incómodo, pero ahora me alegro de haber aceptado el papel asignado, defender por principio la sobreinterpretación.

La interpretación no necesita defensa; siempre está con nosotros, pero, como la mayoría de actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema. La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, no tiene mucho interés. Una buena exposición de este punto de vista es la que hace G. K. Chesterton, quien observa: «O bien una crítica no es buena en absoluto (una proposición plenamente defendible) o bien la crítica significa decir sobre un autor aquellas cosas que lo harán salirse de sus casillas.»

Como subrayaré más adelante, no creo que haya que considerar la producción de interpretaciones de obras literarias como meta suprema, y mucho menos única meta, de los estudios literarios, pero si los críticos van a dedicar su tiempo a la elaboración y la propuesta de interpretaciones, entonces deben aplicar toda la presión interpretativa que puedan, deben llevar su pensamiento todo lo lejos que les sea posible. No cabe duda de que muchas interpretaciones «extremas», como muchas moderadas, tendrán escaso impacto, porque se juzgarán poco convincentes, redundantes, irrelevantes o aburridas, pero si son extremas, gozarán, en mi opinión, de una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad que si luchan por permanecer «sanas» o moderadas.

Quiero añadir aquí que todo lo que Eco dice, lo que ha hecho en estas tres conferencias, así como lo que ha escrito en sus nove-

las y sus obras de teoría semiótica, me convence de que también él, en lo más profundo de su alma hermética que lo atrae hacia quienes llama «adeptos del velo», cree que la sobreinterpretación es más interesante y más valiosa intelectualmente que la interpretación «sana» y moderada. Nadie que no se sintiera profundamente atraído por la «sobreinterpretación» habría podido crear los personajes y las obsesiones interpretativas que animan sus novelas. Lo que ha hecho no ha sido dedicar el tiempo de estas conferencias a explicar qué diría una interpretación moderada, adecuada y sana de Dante, sino que ha perdido un buen rato resucitando, inspirando vida a una extravagante interpretación rosacruz del siglo XIX sobre Dante, una interpretación que, como afirma, no tuvo ningún impacto en la crítica literaria y había sido completamente ignorada hasta que Eco la descubrió y puso a sus alumnos a trabajar en esa interesante práctica semiótica.

Pero si queremos realizar algún progreso en la reflexión sobre interpretación y sobreinterpretación, debemos detenernos a considerar la propia oposición, que es un tanto tendenciosa. La idea de «sobreinterpretación» no sólo incurre en una petición de principio sobre la cuestión de cuál es preferible, sino que, creo, tampoco logra capturar los problemas que el profesor Eco desea encarar. Parece como si la sobreinterpretación fuera como la sobrealimentación: existe una alimentación o una interpretación correctas, pero algunos no se paran donde debieran. Siguen comiendo o interpretando en exceso, con resultados desastrosos. Sin embargo, consideremos los dos casos principales que Umberto Eco nos da en la segunda conferencia. La lectura de Dante hecha por Rossetti no produjo una interpretación normal y correcta y fue demasiado lejos, interpretó demasiado o interpretó en exceso. Tal como yo lo entiendo, al menos, lo que más bien vicia la interpretación de

Rossetti sobre Dante son dos problemas, cuya combinación es letal y le garantizó el olvido hasta que el profesor Eco la resucitó. Primero, intentó extraer una temática rosacruz a partir de elementos de un motivo que en realidad no aparecen reunidos en Dante y algunos de los cuales –por ejemplo, el pelícano– raramente aparecen en el poema, de modo que su razonamiento no es convincente. Segundo, intentó explicar la importancia de dichos motivos (que no había conseguido demostrar) como influencia de una tradición supuestamente anterior, cosa de la que no existe ninguna prueba independiente. A duras penas puede decirse que el problema sea aquí la sobreinterpretación, en todo caso lo es la subinterpretación: un fracaso a la hora de interpretar suficientes elementos del poema y un fracaso a la hora de encontrar en textos anteriores reales un rosacrucismo oculto y determinar posibles relaciones de influencia.

El segundo ejemplo que ofrece el profesor Eco en la segunda conferencia es una muestra de interpretación retoricista completamente inofensiva de «A slumber did my spirit seal» de Wordsworth por parte de Geoffrey Hartman. Hartman, que está vinculado a la deconstrucción por metonimia –por su contigüidad en Yale a personas dedicadas a la lectura deconstruccionista, como Paul de Man, Barbara Johnson, J. Hillis Miller y Jacques Derrida–, da en este ejemplo una muestra bastante tradicional de lo que se ha dado en llamar sensiblidad literaria: oír en un verso ecos de otros versos, palabras o imágenes. Por ejemplo, en *diurnal* –una palabra latina que se destaca en el contexto del estilo simple del poema de Wordsworth–, oye sugerencias de un motivo funéreo, un retruécano en potencia: *die*-urn-al. Y oye la palabra *tears*, según afirma, «evocada en potencia» por la serie rimada de *fears*, *hears*, *years*. Este modesto y leve pasaje interpretativo podría caer en algo parecido a

la sobreinterpretación si Hartman hiciera afirmaciones fuertes –sosteniendo, por ejemplo, que *trees* es impropio en la última línea del poema («Rolled round in earth's diurnal course, / With rocks and stones and *trees*») porque los árboles no ruedan como las rocas, las piedras y las lágrimas–. Además, podría haber sostenido, el orden más natural de un verso anterior («She neither hears nor sees») es «She neither sees nor hears», que habría exigido como conclusión rimada algo como *tears*, en lugar de *trees*. Por lo tanto, habría podido concluir, como buen «adepto del velo», que el significado secreto de este pequeño poema es en realidad la represión de las *lágrimas*, a las que los *árboles* sustituyen (los árboles que no dejan ver el bosque). Esto sí que habría sido sobreinterpretación, aunque también habría sido más interesante e iluminador (aun cuando al final lo rechazáramos) que lo escrito en realidad por Hartman, que parece, como digo, un admirable ejercicio tradicional de sensibilidad literaria para identificar las «sugerencias» escondidas en el lenguaje del poema y tras él.

Un ejemplo más claro de sobreinterpretación podría ser, como en el ejemplo de Eco de las interpretaciones de *créame*, la reflexión sobre el significado de frases hechas que tienen un significado social corriente. Si saludo a un conocido al cruzarme con él por la calle diciéndole: «Hola, qué día tan bonito, ¿verdad?», no espero que empiece a murmurar: «¿Qué demonios habrá querido decir con eso? ¿Se cree tanto lo de la indecibilidad que no es capaz de afirmar si hace o no un día bonito y tiene que pedirme una confirmación? Pero entonces, ¿por qué no espera una respuesta o acaso cree que no soy capaz de decir qué clasae de día hace y tiene que decírmelo él? ¿Está sugiriendo que hoy, que ha pasado junto a mí sin pararse, es un día bonito, a diferencia de ayer, cuando tuvimos una larga conversación?» Esto es lo que Eco llama *interpretación para-*

noica y, si sólo nos interesa recibir mensajes enviados, la interpretación paranoica puede ser contraproducente, pero, al menos en cualquier mundo académico, tal como son las cosas, sospecho que un poco de paranoia es esencial para una justa apreciación de todo.

Por otra parte, si lo que nos interesa no es tanto recibir los mensajes sino comprender, digamos, los mecanismos de la interacción lingüística y social, resulta útil de vez en cuando retroceder y preguntarse por qué alguien ha dicho algo tan claro como: «Qué día tan bonito, ¿verdad?» ¿Significa que esto es una forma informal de saludo? ¿Qué nos dice de esa cultura en tanto opuesta a otras que podrían tener costumbres o formas fáticas diferentes? Lo que Eco llama sobreinterpretación puede ser en realidad una práctica de hacer precisamente aquellas preguntas que no son necesarias para la comunicación normal, pero que nos permiten reflexionar sobre su funcionamiento.

De hecho, creo que este problema en general y los problemas que quiere resolver Eco quedan mejor capturados por una oposición formulada por Wayne Booth hace unos años en un libro llamado Critical Understanding: en lugar de interpretación y sobreinterpretación, opuso comprensión y superación. La comprensión se concebía como hace Eco, en términos de algo parecido a su lector modelo. La comprensión es hacer las preguntas y encontrar las respuestas sobre las que el texto insiste. «Éranse una vez tres cerditos» pide que preguntemos: «¿Y qué pasó?» y no: «¿Por qué tres?» o «¿Cuál es el contexto histórico concreto?», por ejemplo. La superación, en cambio, consiste en hacer preguntas que el texto no plantea a su lector modelo. Una ventaja de la oposición de Booth sobre la de Eco es que permite ver el papel y la importancia de la superación con mayor facilidad que cuando este tipo de práctica recibe el tendencioso nombre de sobreinterpretación.

Como reconoce Booth, puede ser muy importante y productivo plantear preguntas que el texto *no* fomenta hacer sobre sí mismo. Para ilustrar la búsqueda de la superación, pregunta:

> ¿Qué tienes que decir, cuento infantil de apariencia inocente, que tratas de tres cerditos y un lobo malvado, sobre la cultura que te conserva y responde a ti? ¿Sobre los sueños inconscientes del autor o el folklore que te creó? ¿Sobre la historia del suspense narrativo? ¿Sobre las relaciones entre razas más claras y más oscuras? ¿Sobre las personas grandes y pequeñas, peludas y calvas, delgadas y gordas? ¿Sobre los patrones ternarios de la historia humana? ¿Sobre la Trinidad? ¿Sobre la ociosidad y la laboriosidad, la estructura familiar, la arquitectura doméstica, la práctica dietética, los modelos de justicia y venganza? ¿Sobre la historia de las manipulaciones del punto de vista narrativo para la creación de la simpatía? ¿Es bueno para un niño leerte u oírte recitado noche tras noche? ¿Se permitirán los cuentos como tú –deberían permitirse los cuentos como tú– cuando hayamos creado nuestro Estado socialista ideal? ¿Cuáles son las implicaciones sexuales de esa chimenea –o de ese mundo estrictamente masculino en el que no se menciona nunca el sexo–? ¿Qué hay de todos esos bufidos y jadeos?[1]

Toda esta superación se consideraría, creo, sobreinterpretación. Si la interpretación es reconstrucción de la intención del texto, éstas son preguntas que no llevan por ese camino; preguntan sobre lo que el texto hace y cómo lo hace: cómo se relaciona con otros textos y otras prácticas; qué oculta o reprime, qué avanza o de qué es

---

[1] Wayne Booth, *Critical Understanding: The Power and Limits of Pluralism*, University of Chicago Press, 1979, pág. 243.

cómplice. Muchas de las formas más interesantes de la crítica moderna no preguntan qué tiene en mente la obra, sino qué olvida, no lo que dice sino lo que da por sentado.

Tomar la elucidación de la intención del texto como objetivo de los estudios literarios es lo que Northrop Frye en su *Anatomía de la crítica* llamó el punto de vista Little Jack Horner de la crítica: la idea de que la obra literaria es como una tarta en la que el autor «ha introducido diligentemente cierto número de bellezas o efectos» y que el crítico, como Little Jack Horner, va sacando uno tras otro de modo complaciente exclamando: «¡Oh!, qué bueno que soy.» Fry llamó a esta idea, en un poco frecuente ataque de petulancia: «uno de los tantos actos de ignorante dejadez que la ausencia de una crítica sistemática ha permitido proliferar»[2].

La alternativa de Frye, por supuesto, es una poética que intente describir las convenciones y las estrategias mediante las cuales las obras literarias consiguen los efectos que consiguen. Muchas obras de crítica literaria son interpretaciones en lo que dicen de obras particulares, pero su objetivo puede ser menos reconstruir el sentido de esas obras que explorar los mecanismos o las estructuras gracias a los cuales funcionan y, de ese modo, arrojar luz sobre los problemas generales de la literatura, la narrativa, el lenguaje figurativo, etcétera. Del mismo modo que la lingüística no intenta interpretar las frases de una lengua, sino reconstruir el sistema de reglas que la constituye y le permite funcionar, una buena parte de lo que erróneamente puede verse como sobreinterpretación o, de forma más benévola, como superación, constituye una tentativa de relacionar un texto con los mecanismos generales de la narrativa,

---

[2] Northrop Frye, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, trad. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, 1977, pág. 34.

la figuración, la ideología, etcétera. Y la semiótica, la ciencia de los signos, de la cual Umberto Eco es el más distinguido representante, es precisamente la tentativa de identificar los códigos y los mecanismos por medio de los cuales se produce el sentido en diversos ámbitos de la vida humana.

La cuestión decisiva en la respuesta del profesor Rorty a Eco, por lo tanto, no es su afirmación de que no hay diferencia entre usar un texto (para nuestros propósitos particulares) e interpretarlo –que ambas cosas son sólo usos del texto–, sino su afirmación de que deberíamos abandonar nuestra búsqueda de códigos, nuestro intento de identificar mecanismos estructurales y, sencillamente, disfrurar de «los dinosaurios, los melocotones, los niños y las metáforas» sin desmenuzarlos ni intentar analizarlos. Al final de la respuesta, vuelve a su afirmación, sosteniendo que no tenemos necesidad de preocuparnos intentando descubrir cómo funcionan los textos –sería como explicar las subrutinas en BASIC de un programa informático–. Deberíamos utilizar los textos de la misma forma que utilizamos los programas de tratamiento de textos, en un intento de decir algo interesante.

Pero en esta afirmación encontramos una distinción entre usar un programa de tratamiento de textos y analizarlo, comprenderlo, quizá mejorarlo o adaptarlo a tareas que sólo realiza con torpeza. El propio llamamiento de Rorty a esta distinción podría utilizarse para refutar su afirmación de que todo lo que uno hace siempre con un texto es usarlo o, al menos, para indicar que existen diferencias significativas entre los modos de usar un texto. En realidad, podríamos proseguir el argumento de Rorty sosteniendo que, si bien para muchos propósitos importantes es irrelevante averiguar cómo funcionan los programas informáticos, los lengaujes naturales o los discursos literarios, en cambio, para el estudio académico

de tales temas –informática, lingüística y teoría y crítica literarias–, la cuestión es precisamente intentar comprender cómo funcionan dichos lenguajes, qué les permite funcionar como funcionan y bajo qué circunstancias podrían funcionar de manera diferente. El hecho de que la gente pueda hablar perfectamente inglés sin preocuparse de su estructura no significa que el intento de describirla sea inútil, sólo que la meta de la lingüística no es hacer que la gente hable mejor el inglés.

En realidad, lo que crea confusión en los estudios literarios es que hay mucha gente intentando analizar aspectos del lenguaje, el sistema, las subrutinas de la literatura, si se quiere, a la vez que presentan lo que hacen como interpretación de obras literarias. Por lo tanto, puede parecer, como podría haber dicho Rorty, que sólo están utilizando las obras literarias para contar historias sobre los innumerables problemas de la existencia humana. Tales usos de las obras literarias pueden, en ocasiones, resultar de poco interés o comportar poca investigación sobre cómo funcionan esas obras; pero, la mayoría de las veces, semejante interés y semejante investigación son cruciales para el proyecto, aunque no se haga hincapié en ello en la narrativa interpretativa. Pero el caso es que la tentativa de comprender cómo funciona la literatura constituye una búsqueda intelectual válida, por más que no del interés de todo el mundo, como lo es la tentativa de comprender la estructura de los lenguajes naturales o las propiedades de los programas informáticos. Y la idea del estudio literario como disciplina es precisamente el intento de desarrollar una comprensión sistemática de los mecanismos semióticos de la literatura, las diversas estrategias de sus formas.

Por lo tanto, de lo que adolece la respuesta de Rorty es de algún tipo de compromiso con el hecho de que los estudios literarios

podrían consistir en más que amar y ser sensibles a los personajes y temas de las obras literarias. Rorty puede imaginar a la gente usando la literatura para aprender acerca de sí misma –sin duda, un uso capital de la literatura–, pero no, al parecer, aprendiendo algo acerca de la literatura. Resulta sorprendente que un movimiento que se denomina a sí mismo «pragmatismo» desprecie esta actividad eminentemente práctica de aprender más sobre el funcionamiento de importantes creaciones humanas, como la literatura; puesto que, cualesquiera que sean los problemas que puedan plantearse en torno a la idea del «conocimiento» de literatura, está claro que, en la práctica, en el estudio de la literatura, la gente no sólo desarrolla interpretaciones (usos) de obras particulares, sino que también adquiere una comprensión general sobre el modo en que opera la literatura, sobre su gama de posibilidades y estructuras características.

Pero, más que este desinterés por las realidades institucionales del conocimiento, lo que siempre he encontrado particularmente inquietante del pragmatismo estadounidense contemporáneo –de Rorty y Fish, por ejemplo– es que unas personas que han alcanzado sus posiciones de eminencia profesional entablando un animado debate con otros miembros de un ámbito académico, como la filosofía o los estudios literarios, identificando las dificultades y las inconsistencias de las concepciones de sus predecesores, de pronto, una vez alcanzada la cúspide profesional, cambien de opinión, rechacen la idea de un sistema de procedimientos y un cuerpo de conocimiento en cuyo seno es posible la discusión y presenten el campo profesional como un simple grupo de personas que lee libros e intenta decir cosas interesantes sobre ellos. Así, persiguen de modo sistemático destruir la estructura a através de la cual han alcanzado sus posiciones y que debería permitir que otros los

pusieran a su vez en cuestión a ellos. Stanley Fish, por ejemplo, se ganó su reputación ofreciendo argumentos teóricos sobre la naturaleza del sentido literario y el papel del proceso de lectura, así como afirmando que quienes se habían pronunciado anteriormente sobre el tema se equivocaban. Una vez alcanzada una posición de eminencia, cambió de parecer y dijo: «En realidad, aquí no hay nada sobre lo que uno pueda o no tener razón; no existe algo llamado naturaleza de la literatura o de la lectura; hay sólo grupos de lectores y críticos con determinadas creencias que hacen lo que hacen, sea lo que eso sea. Y no hay forma de que otros lectores puedan poner en duda lo que hago porque no hay ninguna posición exterior a la creencia desde la que pueda juzgarse la validez de un conjunto de creencias.» Se trata de una versión menos feliz de lo que Rorty, en su respuesta, llama el «progreso del pragmatista».

El libro *La filosofía y el espejo de la naturaleza* de Richard Rorty constituye una poderosa obra de análisis filosófico precisamente porque concibe la empresa filosófica como un sistema con una estructura y muestra las relaciones contradictorias entre varias partes de dicha estructura, relaciones que ponen en cuestión el carácter fundacional de tal empresa. Decir a la gente que debe abandonar el intento de identificar estructuras y sistemas subyacentes y dedicarse a usar los textos para sus propios propósitos es intentar impedir a otras personas hacer un trabajo como aquel al que ellos deben su reconocimiento. De modo similar, está muy bien decir que los estudiantes de literatura no deberían esforzarse tanto por comprender cómo funciona la literatura, sino sólo disfrutar de ella o leer con la esperanza de encontrar un libro que cambie sus vidas. Sin embargo, al negar cualquier estructura pública de debate en la que los jóvenes o quienes ocupan posiciones marginales puedan desafiar las opiniones de los que ocupan hoy posiciones de autoridad en los

estudios literarios, semejante concepción contribuye a convertir dichas posiciones en inexpugnables y, negando la existencia de una estructura, la confirma de hecho en su lugar.

Por ello, me parece que el punto crucial en la réplica de Rorty no es la cuestión de la distinción (o falta de distinción) entre interpretación y uso, sino la afirmación de que no deberíamos esforzarnos por comprender cómo funcionan los textos más que por intentar comprender cómo funcionan los ordenadores porque podemos utilizarlos a la perfección sin demasiados conocimientos. Los estudios literarios, insisto, son justamente el intento de conseguir semejante conocimiento.

Quiero comentar un curioso punto de convergencia, aunque en el desacuerdo, en las intervenciones del profesor Eco y Rorty. Ambos comparten el deseo de rechazar la deconstrucción, deseo compartido que indica que, en contra de los rumores populares, la deconstrucción debe de gozar de buena salud. Sin embargo, curiosamente, Eco y Rorty dan descripciones casi opuestas de la deconstrucción. Umberto Eco parece considerarla como una forma extrema de la crítica orientada al lector, como si afirmara que un texto significa lo que un lector quiera que signifique. Richard Rorty, en cambio, culpa a la deconstrucción y, en particular, a Paul de Man de negarse a abandonar la idea de que las estructuras están verdaderamente en el texto y que pueden imponerse al lector, cuya lectura deconstruccionista sólo identifica lo que ya está en el texto. Rorty culpa la deconstrucción de mantener que existen estructuras o mecanismos textuales básicos y que es posible descubrir cosas sobre cómo funciona un texto. En su opinión, la deconstrucción se equivoca debido a la negativa a aceptar que los lectores tienen modos diferentes de usar los textos, ninguno de los cuales nos dice nada «más básico» sobre el texto.

En este desacuerdo –¿dice la deconstrucción que un texto significa lo que el lector quiere que signifique o que posee estructuras que hay que descubrir?–, Rorty se acerca más a la razón que Eco. Su versión, por lo menos, ayuda a explicar cómo puede la deconstrucción afirmar que un texto es capaz de socavar categorías o desbaratar expectativas. Creo que a Eco lo ha inducido a error la preocupación por los límites o fronteras. Quiere afirmar que los textos ofrecen un margen muy amplio a los lectores pero que existen límites. La deconstrucción, por el contrario, hace hincapié en que el sentido está limitado por el contexto –una función de relaciones dentro de los textos o entre ellos–, pero que el propio contexto es ilimitado: siempre podrán presentarse nuevas posibilidades contextuales, de forma que lo único que no podemos hacer es poner límites. Wittgenstein pregunta: «¿Puedo decir "Bububú" y que signifique "si no llueve saldré a pasear"?» Y contesta: «sólo por medio de un lenguaje podemos hacer que algo quiera decir algo»[3]. Quizá parezca que esto establece unos límites al sostener que «Bububú» no podría nunca tener ese significado, a menos que el lenguaje fuera diferente, pero el modo de funcionar del lenguaje, en especial, el lenguaje literario, impide este establecimiento de un límite o una frontera firmes. Tras esta postulación de un límite por parte de Wittgenstein, resulta posible en determinados contextos (en especial, en presencia de quienes conocen los escritos de Wittgenstein) decir «Bububú» y, al menos, aludir a la posibilidad de que si no llueve uno podría ir a dar un paseo. Pero esta falta de límites a la semiosis no significa, como Eco parece temer, que el significado sea una creación libre del lector. Más bien, muestra que

[3] Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, Crítica, 1988, pág. 55.

los mecanismos semióticos descriptibles funcionan de maneras recursivas, cuyos límites no pueden fijarse por adelantado.

En su crítica a la deconstrucción por su fracaso a la hora de convertirse en un feliz pragmatismo, Rorty insinúa que De Man cree que la filosofía proporciona pautas para la interpretación literaria. Se trata de un malentendido que debe deshacerse: el compromiso de De Man con los textos filosóficos es siempre crítico y, en cierto sentido, literario –adaptado a sus estrategias retóricas–; difícilmente extrae de ellos nada parecido a un *método* para la interpretación literaria. Pero lo que es sin duda cierto es que no cree que puedan abandonarse la filosofía y las cuestiones filosóficas, como Rorty parece creer. Las lecturas deconstruccionistas muestran, de modo característico, cómo los problemas planteados por las distinciones de la filosofía tradicional resultan ubicuos, vuelven recurrentemente, incluso en la más «literaria» de las obras. Es este continuado compromiso con las oposiciones jerárquicas que estructuran el pensamiento occidental, así como el reconocimiento de que es probable que la creencia de haberlas superado de una vez por todas sea una ilusión superficial, lo que proporciona a la deconstrucción una ventaja crítica, un papel crítico. Estas oposiciones jerárquicas estructuran los conceptos de identidad y el tejido de la vida social y política, y creer que las hemos dejado atrás es arriesgarse al abandono complaciente de la empresa de la crítica, incluyendo la crítica de la ideología.

Roland Barthes, que era dado de modo congénito a la duda entre poesía e interpretación, escribió una vez que quienes no releen se condenan a leer la misma historia en todas partes[4].

---

[4] Roland Barthes, S/Z, París, Seuil, 1970, págs. 22-23.

Reconocen lo que ya piensan o saben. La afirmación de Barthes era, en efecto, que algún tipo de método «sobreinterpretativo» –por ejemplo, un procedimiento arbitrario que dividiera el texto en secuencias y exigiera examinar con atención y explicar los efectos cada una de ellas, aun cuando no parecieran plantear problemas interpretativos– servía para hacer descubrimientos: descubrimientos sobre el texto y los códigos y sobre los códigos y las prácticas que le permiten a uno desempeñar el papel del lector. Un método que obliga no sólo a devanarse los sesos con aquellos elementos que parecerían resistirse a la totalización del sentido, sino también con aquellos sobre los que, en principio, no parecería haber nada que decir tiene mayores posibilidades de dar lugar a descubrimientos –aunque, como en todo en la vida, no hay nada seguro– que otro que sólo intenta responder a las preguntas que un texto hace a su lector modelo.

Al principio de su segunda conferencia, Umberto Eco vinculó la sobreinterpretación a lo que llamó un «exceso de asombro», una excesiva propensión a tratar como significantes elementos que podrían ser simplemente fortuitos. Esta deformación profesional, tal como la concibe, que inclina a los críticos a romperse la cabeza con elementos de un texto, me parece a mí, en cambio, la mejor fuente de las ideas sobre lenguaje y literatura que buscamos, una cualidad que debe cultivarse en lugar de evitarse. Sería realmente triste que el miedo a la «sobreinterpretación» nos llevara a evitar o reprimir el estado de asombro por el juego de textos e interpretación, que me parece hoy en día escasísimo, aunque representado de modo admirable por las novelas y las exploraciones semióticas de Umberto Eco.

6
Historia-palimpsesto[1]

CHRISTINE BROOKE-ROSE

Mi título es una adaptación de un concepto ahora ya familiar y que aparece de modo particularmente bien expresado en la novela *Vergüenza* de Salman Rushdie. El concepto es el de la historia en sí misma como una ficción, la expresión es diferente. Primero una cita breve: «Todas las historias –afirma como autor intruso– están habitadas por los fantasmas de las historias que hubieran podido ser» (pág. 177). Y ahora la cita larga:

> ¿Quién dirigió la tarea de reescribir la historia?... Los inmigrantes, los *mohajirs*. ¿En qué idiomas?... En urdu y en inglés, ambas lenguas importadas, aunque una había hecho un viaje menos largo que la otra. Es posible considerar la historia ulterior del Pakistán como un duelo entre dos estratos temporales, el mundo oscurecido abriéndose camino a través de lo-impuesto. El verdadero deseo de todo artista es imponer su visión (la de él o la de ella) al mundo; y el Pakistán, el palimpsesto que se deshace y se fragmenta, cada vez más en guerra consigo mismo, puede describirse como el fracaso de una mente soñadora. Quizá los pigmentos utilizados eran equivocados, inestables, como los de Leonardo; o quizá, sencillamente, el lugar había sido *insuficientemente imaginado*, un cuadro

[1] Una versión de este artículo se ha publicado también como capítulo 12 de *Stories, Theories and Things*, Cambridge University Press, 1991.

lleno de elementos irreconciliables, *saris* de inmigrantes que dejan al descubierto el diafragma frente a modestas *shalwar-kurtas* sindhi autóctonas, urdus frente a punjabíes, el hoy frente al ayer: un milagro que salió mal.

En cuanto a mí: yo también, como todos los emigrantes, soy un forjador de fantasías. Construyo países imaginarios y trato de imponerlos sobre los que existen. También yo me enfrento con el problema de la historia: qué retener, qué tirar por la borda, cómo aferrarme a lo que la memoria insiste en abandonar, cómo afrontar el cambio [...].

El país-palimpsesto de mi historia, lo repito, no tiene nombre propio[2].

Sin embargo, unas pocas líneas más abajo, vuelve a contar la historia apócrifa de Napier, quien, tras conquistar Sind en lo que es hoy el sur de Pakistán, «envió a Inglaterra el mensaje culpable y lacónico: "Peccavi". He pecado (*I have Sind*)» y añade: «Me siento tentado de nombrar a mi Pakistán del otro lado del espejo en honor de ese chiste bilingüe (y ficticio, porque nunca se hizo realmente). Que se llame *Peccavistán*» (pág. 134).

Y antes había dicho, también como autor intruso: «¡Pero supongamos que ésta fuera una novela realista! Imaginaos las otras cosas que tendría que incluir.» Y sigue una parrafada llena de horrores reales, con nombres reales, y también de incidentes cómicos reales, que termina: «¡Imaginaos mis dificultades!» Y prosigue:

A estas alturas, si hubiera estado escribiendo un libro de esa naturaleza, de nada me hubiera servido protestar que estaba escribiendo en sentido universal y no sólo sobre Pakistán. El libro habría sido prohi-

---

[2] Salman Rushdie, *Vergüenza*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 1985, págs. 133-134.

bido, arrojado a la basura, quemado. ¡Tantos esfuerzos para nada! El realismo puede romperle a un escritor el corazón.

Afortunadamente, sin embargo, sólo estoy contando una especie de cuento de hadas moderno, de forma que no hay problema; nadie tiene por qué excitarse, ni tomar nada que diga demasiado en serio. Tampoco habrá que adoptar medidas drásticas.

¡Qué alivio!

La dramática ironía semiinconsciente de este último pasaje es estremecedora.

Ya que, por supuesto, todas estas citas se aplican, por adelantado, a *Los versos satánicos*[3], que trata de dos países palimpsesto, India e Inglaterra, y una religión-palimpsesto, el Islam; y que pertenece a un tipo de ficción que ha irrumpido en la escena literaria en el último cuarto de siglo y que ha renovado completamente el moribundo arte de la novela. *Terra nostra* del mejicano Carlos Fuentes[4] y el *Diccionario jázaro* del yugoslavo Milorad Pavic[5] son otros grandes ejemplos. Hay quien ha llamado a esta tendencia «realismo mágico». Prefiero el nombre de historia-palimpsesto. Empezó, creo, con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez[6], *El arco iris de la gravedad* de Thomas Pynchon[7] y *The Public Burning* de Robert Coover[8]. *El nombre de la rosa* y *El péndulo de Foucault* de Eco representan otra varie-

---

[3] Salman Rushdie, *Los versos satánicos*, Barcelona, varias editoriales, 1991.

[4] Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

[5] Milorad Pavic, *Diccionario jázaro*, trad. Dalibor Soldatic, Barcelona, Anagrama, 1989.

[6] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

[7] Thomas Pynchon, *El arco iris de la gravedad*, trad. Antoni Pigrau, Barcelona, Grijalbo, 1978.

[8] Robert Coover, *The Public Burning*, Nueva York, Viking, 1977.

dad. Notarán que son todos libros muy grandes y extensos y de este mismo hecho va en contra de la tendencia a las novelas de 80.000 palabras de comedia social o tragedia doméstica a las que nos ha acostumbrado desde hace tiempo la tradición neorrealista. Pero volveré a este punto más adelante.

En primer lugar quiero distinguir entre las diferentes clases de historias-palimpsesto:

1 la novela histórica realista, de la que no diré nada;

2 la historia completamente imaginada, enmarcada en un período histórico, en la que interviene extrañamente lo mágico (Barth[9], García Márquez);

3 la historia completamente imaginada, enmarcada en un período histórico, sin lo mágico pero con tantas alusiones e implicaciones filosóficas, teológicas y literarias dislocadoras del tiempo que su efecto es mágico: estoy pensando aquí en Eco; y, en clave muy diferente, en parte porque el período histórico es moderno, en Kundera[10];

4 la reconstrucción absurda de un período o un acontecimiento más familiar por cercano, con aparente intervención de lo mágico, motivada, sin embargo, por la alucinación, como las relaciones entre el tío Sam y el vicepresidente Nixon en *The Public Burning*, o el gran predominio de paranoicos en *El arco iris de la gravedad* de Pynchon.

---

[9] John Barth, *El plantador de tabaco*, trad. Eduardo Lago, Madrid, Cátedra, 1991.

[10] Véanse Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 1986, y *La inmortalidad*, trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 1990.

En quinto y último lugar, la historia-palimpsesto de un país o credo, en la que lo mágico puede intervenir o no pero parece casi irrelevante –o podríamos decir casi natural– comparado con lo absurdo de la humanidad en tanto descrita de modo realista. Es lo que encontramos en *Terra nostra*, *Los versos satánicos* y *El diccionario jázaro*, que considero mucho más efectivos, más importantes y, por encima de todo, más legibles que *The Public Burning* o *El arco iris de la gravedad* de mi cuarta categoría, con los cuales parecen tener mucho en común. En realidad están vinculados de forma más profunda, imaginativamente si bien de modos diferentes, con García Márquez, Kundera y Eco, por más que parezcan superficialmente diferentes: García Márquez presenta una narración imaginaria de los viajes y asentamientos de una familia y no se preocupa demasiado de la historia; mientras que, frente a ella, la historia, la teología, la teosofía y demás de Eco son de una precisión escrupulosa.

Habrán observado que, si exceptuamos a Coover y Pynchon, que en mi opinión no consiguen renovar plenamente la novela de esta forma palimpséstica, todas las obras citadas son de autores extranjeros a la novela angloestadounidense –pues si bien Rushdie escribe en inglés, y escribe muy bien, renovando la lengua con palabras indias y expresiones muy idiomáticas, afirma claramente escribir como un emigrante–. La novela inglesa lleva muriéndose largo tiempo, encerrada en sus pequeñas y parroquiales vidas narradas, y, si bien la posmodernidad estadounidense ha parecido a veces aportar nuevo vigor y una bocanada de aire fresco, todavía sigue con frecuencia dcemasiado interesada en la relación narcisista del autor con su estructura, cosa que no interesa a nadie excepto a él. Al lector, aunque se le alude con

frecuencia, sólo se le tiene en cuenta con referencia a esta preocupación narcisista en una relación de «mira-lo-que-hago». Estoy pensando sobre todo en John Barth, quien también escribe extensas novelas, o en *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino[11]. Aunque tienen poco que ver con la historia y más con la forma de la novela o el modo de vida estadounidense moderno, o con ambas cosas.

He mencionado hace un momento la notoria precisión histórica de Eco. Como contraste, consideremos los jázaros, un pueblo histórico pero desaparecido, reconstruido de modo ficticio por medio de entradas biográficas divididas en tres partes (cristiana, judía, islámica), cada una de las cuales cree que se convirtieron a su religión, con personajes recurrentes en las diferentes versiones y un discreto sistema de referencias cruzadas para el lector que quiera leer la obra activa y no pasivamente y saborear su ingenio.

O consideremos el Felipe II de *Terra nostra*. Se nos presenta como un joven (en su recuerdo), asesinando protestantes en Flandes o más tarde construyendo El Escorial como mausoleo permanente para sus antepasados reales y para él mismo. Es historia. Pero también se nos describe como hijo de Felipe el Hermoso, muerto joven, y Juana la Loca, aún viva y activa. Ahora bien, el hijo de Felipe el Hermoso y Juana la Loca fue el emperador Carlos V. Hay una curiosa fusión entre los dos. Aunque llamado a menudo Felipe, casi siempre se hace referencia a él como *el Señor*, lo cual podría aplicarse a ambos, y en un punto dice: «mi nombre es también Felipe», cosa que hace pre-

[11] Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew*, Londres, Marion Boyars, 1980.

guntarse al lector si Carlos I también se llamaba así. También es presentado como joven Felipe, forzado por su padre el Señor a ejercer su derecho de pernada con una joven novia campesina. Pero más tarde se dice que se casó con una prima inglesa llamada Isabel, lo cual no es cierto en el caso de Felipe II, mientras que la esposa de Carlos I se llamaba Isabel, pero Isabel de Portugal. De esta Isabel inglesa a la que nunca toca, y de la que sabe que tiene amantes, se separa finalmente de forma amistosa y la envía de vuelta a Inglaterra, donde se convierte en la reina virgen Isabel. Sabemos que una de las cuatro esposas de Felipe fue inglesa, pero se trata de María Tudor. Además, un tema constante de la novela es que el Señor no tiene heredero, y de hecho muere sin tenerlo, o al menos se nos presenta de modo horrible yaciendo aún con vida en un ataúd mientras contempla el tríptico situado detrás del altar, que ha cambiado curiosamente. Está claro que Carlos I tuvo un heredero, Felipe, como también lo tuvo el Felipe II histórico, con su cuarta esposa Ana de Austria, un heredero que más tarde se convertiría en Felipe III. De modo que los únicos hechos históricos son que asedió una ciudad en Flandes –aunque Gante nunca se nombra– y que construyó El Escorial –que tampoco se nombra nunca, aunque se describe–. Y el retiro de Felipe a su palacio de los muertos recuerda a veces de modo curioso el retiro de Carlos I, tras su abdicación, al monasterio de Yuste –que, sin embargo, no construyó–.

Una fusión o confusión similar se produce con el Nuevo Mundo, hacia el cual uno de los trillizos y supuestos usurpadores, que tienen seis dedos en el pie y una cruz roja de nacimiento en la espalda, zarpa en un pequeño barco con un compañero, que es asesinado, y tiene largas y mágicas aventuras en el México preco-

lombino. Cuando regresa, Felipe se niega a creer en la existencia del Nuevo Mundo que, por supuesto, ya estaba bien establecida en esa época, porque, como todo escolar sabe, en el Imperio de Carlos V no se ponía nunca el sol.

Nada de esto impide la lectura, como tampoco la reencarnación de algunos de los personajes no reales en la época moderna. ¿Por qué? No sólo porque es una historia extraordinaria por derecho propio, tan convincente como la historia real. Sino también porque es una visión diferente sobre la condición humana, de lo que padece y de donde proviene, sobre el poder absoluto y sus aberraciones, sobre el modo en que sus dirigentes no tienen en cuenta las muertes de cientos de obreros para construir palacios monstruosos ni las muertes de miles de inocentes para construir sueños monstruosos, para establecer la verdad tal como ellos la ven. En cierto sentido, es lo que los teóricos de la ciencia-ficción llaman un mundo alternativo.

Pero los mundos alternativos de la ciencia-ficción están más o menos moldeados sobre éste, con algunas diferencias obvias exigidas y aceptadas por el género; o bien presentan nuestro familiar mundo con algún parámetro alterado, por los extraterrestres o algún otro acontecimiento científicamente imposible. Aquí no tenemos un mundo alternativo, sino historia alternativa. Historia-palimpsesto. Y, dicho de paso, hay una o dos meditaciones o fantasías, sobre todo de Felipe, sobre religión-palimpsesto, que parecen de lo más herético o incluso blasfemo, al menos los cristianos las habrían considerado como herejía o blasfemia en el pasado. Pero las autoridades cristianas nunca les han puesto objeciones. Quizá aprendieron de la Inquisición. O, más probablemente, no leen novelas. De todos modos, quienes han condenado a Rushdie, como muchos de sus defensores que hablan sólo en nombre de

principios y raras veces del propio libro, no parecen tampoco haberlo leído.

Lo cual me hace volver a *Los versos satánicos*. Es posible que Rushdie hubiera leído *Terra nostra*, puesto que también contiene un personaje con seis dedos, aunque es un personaje menor, y los millones de mariposas que vuelan sobre los peregrinos camino del mar de Arabia parecen inspirados por el tocado de mariposas vivas de la diosa azteca. Aunque puede ser casualidad. O alusión. Lo que digo es que, influido o no por el libro, *Los versos satánicos* es también historia-palimpsesto.

Por supuesto, no debería sorprendernos que los gobiernos totalitarios y en no menor medida los gobiernos teocráticos pongan reparos, cuando alguien llama la atención sobre tales obras, a la historia-palimpsesto. Ha ocurrido una y otra vez en la Unión Soviética. Semejantes gobiernos están siempre ocupados reescribiendo la historia y sólo su palimpsesto es considerado aceptable. Sin embargo, no hay un pasaje de *Los versos satánicos* que no encuentre eco en el Corán y las tradiciones coránicas, así como en la historia islámica. La noción de «Mahound» recibiendo siempre mensajes que justifican el doble rasero con respecto a las esposas, por ejemplo, está expresado no por el narrador, sino por personajes que protestan en la conquistada «Jahilia» y encuentra eco en las revelaciones de Mahoma:

> Profeta, hemos hecho fieles a ti a las esposas que nos has concedido y a las esclavas que Alá te ha concedido como botín; a las hijas de los tíos paternos y maternos y de las tías paternas y maternas que huyeron contigo; y a las otras mujeres que se entregaron a ti y a quien tú deseaste tomar en matrimonio. El privilegio es sólo tuyo, no habiendo sido concedido a ningún otro creyente.

> Conocemos muy bien los deberes. Hemos impuesto a los fieles la preocupación por sus mujeres y esclavas. Alá es misericordioso.

Es un fácil paso en lo levemente fantástico imaginar que las doce prostitutas del burdel de Jahilia asumieran los nombres de las esposas del profeta. Pero Rushdie ha explicado este punto. Lo que quiero decir es que a lo largo de todo el libro tenemos una lectura diferente, una lectura poética recreativa, de lo que aparece en el Corán. Incluso el incidente de los versos satánicos encuentra eco en otro contexto o, más bien, en ningún contexto en absoluto cuando de pronto se le dice: «Cuando Nosotros cambiamos un verso por otro (Alá sabe mejor que nadie lo que revela), dicen: "Eres un impostor". En realidad, la mayoría de ellos son hombres ignorantes».

Y, por supuesto, como Rushdie ha insistido, todas estas lecturas recreativas se ofrecen, aunque quizá con menos claridad de lo que están acostumbrados los lectores unívocos, como sueños de Gibreel Farishta, un actor indio musulmán que solía interpretar papeles de serenos dioses hindúes en el tipo de películas indias llamadas «teológicas». En otras palabras, la diferente lectura está motivada en gran parte de la misma manera que los acontecimientos en Pynchon están motivados por la paranoia. En realidad, el uso de los sueños es parte de la defensa de Rushdie, aunque personalmente, y en un nivel exclusivamente literario, creo que es casi una pena, y prefiero leerlos como hechos ficticios: ¿por qué no podría Gibreel, que cae y sobrevive del avión que estalla, viajar también en el tiempo? Al fin y al cabo, su compañero Saladin se transforma en Shaitan, con cuernos y rabo, y luego se cura de repente. Éstas también son lecturas, de un modo alegórico y también psicológico, de religión-palimpsesto. Tal como se ven, sien-

ten y releen por parte de una sensibilidad moderna. Pero como Eco dice en «Intentio lectoris»[12]:

> Aun cuando se afirme, como hizo Valéry, que *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*, sigue sin decidirse de cuál de las tres intenciones [la planeada por el autor, la ignorada por el autor, la decidida por el lector] depende la infinidad de interpretaciones. Los cabalistas medievales y renacentistas afirmaron que la Torá estaba abierta a infinitas interpretaciones porque podía reescribirse de infinitos modos combinando sus letras, pero semejante infinidad de lecturas (así como de escrituras) –dependientes ciertamente de la iniciativa del lector– se hallaba planeada por el Autor divino.
>
> El privilegio concedido a la iniciativa del lector no garantiza necesariamente la infinidad de lecturas. Si se privilegia la iniciativa del lector, hay que considerar también la posibilidad de un lector activo que decida leer un texto de forma unívoca: es privilegio de los fundamentalistas leer la Biblia según un único sentido literal.

Esto es sin duda lo que sucede con el Corán. Sólo los exégetas autorizados pueden interpretar. Un simple autor no es nadie; de hecho, a «Mahound» se le hace decir en *Los versos satánicos* que no ve ninguna diferencia entre un poeta y una prostituta. Si además resulta que este autor es un no creyente, es incluso peor que nadie, porque el Corán dice claramente que Alá elige a los creyentes y pierde a los incrédulos –un curioso concepto que nos recuerda el «no nos dejes caer en la tentación», aunque el padrenuestro añade «mas líbranos

---

[12] "Intentio lectoris: the state of the art", *Differentia*, 2, 1988, págs. 147-168. (La cita se halla en la pág. 31 de la versión del artículo que se encuentra en *Los límites de la interpretación*.)

del mal»–. No así el Corán, a menos, claro está, que el no creyente se arrepienta y crea (porque Alá es misericordioso): «Nadie puede guiar al pueblo al que Alá pierde. Él lo deja tropezando en su maldad». En cuanto a posibles nuevas lecturas en el tiempo, Alá dice tras un pasaje similar sobre la no ayuda a los incrédulos: «Tales fueron los caminos de Alá en tiempos pasados: y encontrarás que permanecen inalterados». O de nuevo: «Proclama lo que te ha sido revelado en el Libro de tu Señor. Nadie puede cambiar sus Palabras» –salvo, como hemos visto, el propio Alá–.

Es interesante que los incrédulos sean mostrados varias veces acusando a las revelaciones de Mahoma de ser «viejos cuentos» o la Torá y el Corán: «Dos obras de magia que se apoyan mutuamente. No creeremos en ninguna de ellas». El islam parece al lector no islámico totalmente antinarrativo. No hay historias en él, excepto uno o dos ejemplos breves. Podría ser debido a la regla contra la figuración, si no hubiera también muchos fragmentos de historias sacadas de la Torá (en sentido amplio): Háblales de nuestro siervo Abraham, Alá dice, o Moisés, o Lot, o Job, David, Salomón, hasta Isabel y Zacarías o María y Jesús. Resulta admirablemente sincrético, y los israelitas son llamados «el pueblo del Libro». Pero las historias son irreconocibles como historias, están fragmentadas y son repetitivas, y se producen como «argumentos», «signos» y «prueba» de la verdad de Alá. Al margen de ellas, el Corán es sorprendentemente estático. No hay línea narrativa. Es un libro de fe y ética, que establece una especie de nuevo humanismo y que procede por afirmación y mandato, amenazas de castigo, ejemplos de destrucción y promesas de recompensa. La historia del propio Mahoma proviene de otras fuentes. No quiero aventurarme demasiado en esto, puesto que no soy islamista, y no dudo de que la exégesis tiene opiniones diferentes. Tampoco dudo

de que otras tradiciones árabes y en especial la persa sí que tienen historias. Lo que afirmo es que, sólo a partir del Corán, apenas sorprende que sus más rígidos intérpretes y seguidores sean incapaces de concebir y menos aún de entender esta nueva narrativa que es la historia-palimpsesto, la religión-palimpsesto o la historia-palimpsesto de la espiritualidad del hombre.

Y, sin embargo, para una sensibilidad moderna (al menos para la mía) –y si es verdad, como dicen tantos sociólogos y otros observadores, que vuelve el espíritu religioso–, las atormentadas dudas de Gibreel y Saladin, así como las de Felipe II, nos hablan hoy de forma más vivida de lo que pueden hacerlo los personajes de Graham Greene, tan centrados en torno al ego, el whisky, el pecado y la salvación, justamente porque están anclados al mismo tiempo en la historia antigua y la historia moderna, con sus emigraciones y mezclas regeneradoras.

He mencionado el enorme tamaño de este tipo de libro y me gustaría finalizar con un aspecto más general, el del conocimiento. Todos los libros que he citado son extensos en parte porque están repletos de conocimiento especializado. Pynchon, como ha señalado Frank Kermode hace poco, «posee una enorme cantidad de información experta»; por ejemplo, sobre tecnología, historia y perversión sexual[13]. Lo mismo Eco con la teología, la teosofía, la literatura y la filosofía; y Fuentes con la historia de España y de México; y Rushdie con Pakistán, India, el hinduismo y el islam. Como el historiador, estos autores investigan mucho los hechos. Al igual, dicho sea de paso, que el autor de la ciencia-ficción más científica.

---

[13] Frank Kermode, reseña del *Vineland* de Pynchon, *London Review of Books*, 8 de febrero de 1990, pág. 3.

El conocimiento se ha considerado desde hace tiempo poco elegante en la narrativa. Si puedo hacer aquí una digresión personal, esto es particularmente cierto en las escritoras, que han asumido escribir sólo de sus situaciones y problemas personales, y a menudo me han echado en cara hacer gala de mis conocimientos, aunque nunca he visto que eso se considerara un defecto en los escritores al contrario. No obstante (fin de la digresión personal), incluso como elogio, una exhibición de conocimientos suele considerarse como irrelevante: el señor X muestra una inmensa cantidad de conocimientos sobre a, b y c, y el crítico pasa al tema, la trama, los personajes y a veces el estilo, a menudo en ese orden. Lo que se ha valorado en este siglo sociológico y psicoanalítico es la experiencia personal y su lograda expresión. En última instancia una novela puede limitarse a esto, puede salir directamente del corazón y la cabeza, con, en el mejor de los casos, una habilidad artesanal para organizarla bien y escribirla bien.

De modo similar, los estructuralistas dedicaron muchos análisis a demostrar cómo la novela realista clásica producía su ilusión de realidad. Zola llevó a cabo una enorme investigación social sobre minas y mataderos, y distribuía esos elementos de conocimiento, como ha mostrado Philippe Hamon[14] comparándolos con las fichas, entre diversos personajes-pretexto (por lo general, un inocente aprendiz) existentes para este propósito. Etcétera. Estas diversas técnicas se inventaron para «naturalizar» la cultura. Pero esta desmitificación de la ilusión realista no altera de hecho la ilusión. «El siglo XIX tal como lo conocemos es casi por entero un invento

[14] En Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique*, 16, París, Seuil, págs. 411-445; reimpreso en *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1982, págs. 119-181.

de Balzac», dijo Oscar Wilde. Dickens también lo tuvo que aprender todo sobre derecho y otras esferas del conocimiento, Tolstoi todo sobre la guerra y Thomas Mann, un poco más tarde, todo sobre medicina, música, etcétera. George Eliot –otra novelista erudita, aunque mujer– dijo que no era necesario para un escritor experimentar la vida en un taller, la puerta abierta era suficiente. Esto es sin duda cierto: el escritor no puede hacer nada sin imaginación. Dostoievski lo comprendió. Y los simples deberes hechos en casa tampoco bastan. Pero una gran parte de estos deberes hechos por el realista clásico era sociológica y acabó conduciendo, en la novela neorrealista moderna con la que todos estamos familiarizados, a las novelas de *tranche de vie* sobre mineros, médicos, jugadores de fútbol, hombres-anuncio y demás. De vuelta a la experiencia personal del autor, en realidad. Ahora bien la experiencia personal es lamentablemente limitada. Y el intento posmoderno estadounidense de salir de ella rara vez tiene éxito más allá de los juegos con las convenciones narrativas –un tipo muy restringido de conocimiento–.

Naturalmente, estoy caricaturizando un poco, para aclarar un punto. Naturalmente, no estoy intentando afirmar que las historias-palimpsesto polifónicas que he estado comentando sean las únicas grandes novelas del siglo, ni que no haya habido antes otros tipos de novelas muy imaginativas. Sólo estoy diciendo que la tarea de la novela es hacer cosas que sólo la novela puede hacer, cosas que el cine, el teatro y la televisión tienen que reducir y traducir muchísimo en las adaptaciones, perdiendo dimensiones enteras, precisamente porque ahora saben hacer mejor parte de lo que solía hacer tan bien la novela realista clásica. La novela echó sus raíces en los documentos históricos y ha tenido siempre un vínculo íntimo con la historia. Pero la tarea de la novela, a diferencia de la histo-

ria, es extender hasta el límite nuestros horizontes intelectuales, espirituales e imaginativos. Porque las historias-palimpsesto hacen justamente eso, mezclar el realismo con lo sobrenatural, y la historia con la reinterpretación espiritual y filosófica, podría decirse que flotan a medio camino entre los libros sagrados de nuestros diversos patrimonios, que sobreviven por la fuerza de las fes que han creado (y aquí incluyo a Homero, que también sobrevivió por la fe absoluta del Renacimiento en la validez de la cultura clásica), y los interminables comentarios y exégesis que estos libros sagrados han creado, que no suelen sobrevivir los unos a los otros, ya que cada uno suplanta al anterior de acuerdo con el *Zeitgeist*, en gran medida como las traducciones de Homero o de los clásicos rusos. El Homero de Pope no es el Homero de Butcher y Lang, ni es tan legible hoy como otros poemas de Pope. Y el Homero de Butcher y Lang no se parece en nada al de Robert Fitzgerald. Quizá parezca irrespetuoso colocar *Los versos satánicos* a medio camino entre el libro sagrado que es el Corán y los mismos exégetas que lo execran, pero estoy hablando sólo en términos literarios, que quizá se clarifiquen diciendo que Homero es sólo parcialmente histórico y en gran medida mítico, o que la historia de España de Fuentes es tan interesante como la historia «real» sacralizada en la escuela, o que el *Péndulo* de Eco lo es tanto como la historia «real» de la teosofía. Y esto es así porque son historias-palimpsesto.

7
Réplica

UMBERTO ECO

La intervención de Richard Rorty representa un notable ejemplo de lectura minuciosa de varios textos míos. Sin embargo, si me convenciera su lectura, diría que es «verdad», con lo que pondría en duda su liberal actitud hacia la «verdad». Probablemente, para rendir homenaje a semejante lector, debería reaccionar sólo en la forma que él ha sugerido y preguntar: ¿De qué ha tratado tu intervención? Pero admito que mi reacción reproduciría la aburrida respuesta clásica al argumento del escéptico. Y todo el mundo sabe que el buen escéptico tiene derecho a reaccionar en los términos de la *Rebelión en la granja* de Orwell: «Está bien, todos los intérpretes son iguales, pero algunos son más iguales que otros.»

Además, sería injusto preguntar de qué trataba la intervención de Rorty. Trataba sin lugar a dudas de algo. Se centraba en algunas supuestas contradicciones que había encontrado entre mi novela y mis escritos académicos. Al obrar así, Rorty aceptó una fuerte implicación, a saber, que hay parecidos de familia entre los diferentes textos de un mismo autor y que todos estos diferentes textos pueden verse como un corpus textual que es posible investigar en función de su propia coherencia. Coleridge estaría de acuerdo y añadiría que semejante tendencia a identificar la conexión de las partes con un todo no es un descubrimiento de la crítica, sino una necesidad de la mente humana –y Culler ha demostrado que seme-

jante necesidad determinó también la escritura de *La filosofía y el espejo de la naturaleza*.

Comprendo que, según una opinión vigente, he escrito algunos textos que pueden etiquetarse como científicos (o académicos o teóricos) y otros que pueden definirse como creativos. Pero no creo en una distinción tan precisa. Creo que Aristóteles era tan creativo como Sófocles, y Kant tan creativo como Goethe. No hay ninguna misteriosa diferencia ontológica entre esas dos formas de escritura, a pesar de las múltiples e ilustres «defensas de la poesía». Las diferencias radican, en primer lugar, en la actitud proposicional de los escritores; aunque suela hacerse patente por medio de recursos textuales, convirtiéndose así en la actitud proposicional de los propios textos.

Cuando escribo un texto teórico intento alcanzar, a partir de un amasijo inconexo de experiencias, una conclusión coherente y propongo esta conclusión a mis lectores. Si no están de acuerdo con ella o si tengo la impresión de que la han mal interpretado, reacciono poniendo en duda la interpretación del lector. En cambio, cuando escribo una novela, aunque parte (probablemente) del mismo amasijo de experiencias, me doy cuenta de que no estoy intentando imponer una conclusión: pongo en escena una obra de contradicciones. No es que no imponga una conclusión porque no haya conclusión; al contrario, hay muchas conclusiones posibles (con frecuencia encarnadas cada una de ellas por uno o más personajes diferentes). Me abstengo de imponer una elección entre ellas no porque no quiera elegir, sino porque la tarea de un texto creativo es presentar la contradictoria pluralidad de sus conclusiones, dejando a los lectores la libertad de elegir –o de decidir que no hay elección posible–. En este sentido un texto creativo es siempre una obra abierta. El

papel particular desempeñado por el lenguaje en los textos creativos –que en cierto sentido son menos traducibles que los científicos– sólo se debe a la necesidad de dejar la conclusión flotando, borrar los prejuicios del autor por medio de la ambigüedad del lenguaje y la impalpabilidad de un sentido final. He puesto en duda la afirmación de Valéry según la cual *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*, pero acepto la afirmación de que un texto puede tener varios sentidos. Rechazo la afirmación de que un texto puede tener todos los sentidos.

Está claro que existen textos llamados filosóficos que pertenecen a la categoría «creativa», así como textos llamados «creativos» que imponen didácticamente una conclusión –donde el lenguaje es incapaz de realizar una situación de apertura– pero estoy creando *Idealtypen*, no clasificando textos concretos. Christine Brooke-Rose ha hablado de «textos-palimpsesto»: creo que estos textos están sencillamente haciendo evidente de forma más explícita su propia contradicción interna, o que no sólo esbozan una contradictoriedad psicológica (como sucedía con las antiguas novelas realistas), sino también una contradictoriedad cultural e intelectual. Cuando esbozan la misma contradictoriedad del propio acto de escritura, alcanzan una categoría metatextual, es decir, hablan de su apertura interna y radical.

La lectura de Rorty de mi *El péndulo de Foucault* ha sido muy profunda y perceptiva. Ha demostrado ser un lector empírico que satisfacía los requisitos del lector modelo que deseaba diseñar. Espero que no se irrite por mi apreciación, pero comprendo que al decir esto decido que no ha leído la textualidad en general, sino que ha leído mi novela. El hecho de que reconozca mi novela (y pienso que otros pueden hacerlo) a través y a pesar de su interpretación no modifica mi enfoque teórico pero sin lugar a dudas pone

a prueba el suyo. Un texto permanece como parámetro de sus interpretaciones aceptables.

Ahora bien, quiero evaluar la lectura de Rorty no desde el punto de vista del autor (cosa que sería inaceptable desde mi punto de vista como teórico), sino desde el punto de vista de un lector. Desde semejante perspectiva creo tener derecho a decir que Rorty sin duda leyó mi novela, pero prestando atención a algunos aspectos y despreciando otros. Ha utilizado parte de mi novela para los propósitos de su razonamiento filosófico o –como ha indicado– para su propia estrategia retórica. Sólo se ha centrado en la *pars destruens* de la novela (el lado antiinterpretativo), pero ha pasado por encima del hecho textual de que en la novela, junto con el frenesí interpretativo de los monomaníacos, hay –quiero decir como páginas escritas, partes del mismo todo– otros dos ejemplos de interpretación, a saber, la interpretación de Lia y la interpretación final de Casaubon que llega a la conclusión de que hubo un exceso de interpretación. Me sería incómodo decir que las conclusiones de Lia y Casaubon eran mis propias conclusiones y sería ofensivo definirlas como la conclusión didáctica de la novela. A pesar de ello, están ahí, en tanto otras posibles conclusiones opuestas.

Rorty puede objetar que no detectó esos otros ejemplos de interpretación y que quizá la culpa sea mía. Leyó en mi texto lo que ha afirmado haber leído y nadie puede decir que estaba simplemente usando mi texto, puesto que sería pretender que tiene una comprensión privilegiada del texto como todo orgánico. Rorty puede decir que el mismo hecho de que él leyera como leyó es una prueba indiscutible de que era posible leer así, y no hay tribunal que pueda declarar que su modo de lectura fue menos legítimo que el mío. En este punto –y me disculpo si estoy sobreinterpretando su intervención– le pregunto a Rorty por qué la primera

página de su intervención está tan llena de *excusasiones non petitae* o de prudentes disculpas del tipo:

> «Leí la novela como [...]»
> «Estaba haciendo lo mismo que todos esos taxonomistas monomaníacos [...]»
> «La plantilla que impongo sobre cualquier libro con el que tropiezo [...]»
> «Usando esta narración como plantilla, fui capaz de pensar en Eco como un camarada pragmatista [...]»
> «Era probable que Eco considerara mi lectura de su novela más como uso que como interpretación [...]»

Es evidente que Rorty era consciente de estar proponiendo una lectura apasionada de un texto que podía haber leído de otras maneras (y parece conocer cuáles) respetando otros aspectos evidentes de la manifestación textual lineal.

Creo que siempre leemos apasionadamente, mediante reacciones inspiradas por el amor o el odio. Sin embargo, cuando leemos por segunda vez, descubrimos que –por ejemplo– a los veinte años nos gustaba un personaje y a los cuarenta lo odiamos. Pero, por lo general, si tenemos sensibilidad literaria, nos damos cuenta de que el texto fue concebido así –o parecía que fue concebido así–, de modo que provocara ambas lecturas. Estoy de acuerdo en que toda propiedad que atribuyamos no es intrínseca sino relacional. Pero, si el deber de un científico es comprender que incluso la gravedad es una relación trirrelacional que incluye la Tierra, el Sol y un observador dado del sistema solar, entonces una interpretación determinada de un texto comprende: (i) su manifestación lineal; (ii) el lector que lee desde el punto de vista

de un *Erwartungshorizon* dado; y (iii) la enciclopedia cultural que engloba un lenguaje concreto y la serie de interpretaciones previas de ese mismo texto. El tercer elemento –que desarrollaré un poco más adelante– sólo puede considerarse en términos de juicio responsable y consensuado de una comunidad de lectores, o de una cultura.

Decir que no hay *Ding an Sich* y que nuestro conocimiento es situacional, holístico y constructivo no significa que cuando estamos hablando no estamos hablando de algo. Decir que este algo es relacional no significa que no estamos hablando de una relación *determinada*. Sin lugar a dudas, el que nuestro conocimiento sea relacional y que no podamos separar los hechos del lenguaje de los medios con que los expresamos (y construimos) alienta la interpretación. Estoy de acuerdo con Culler en que incluso la sobreinterpretación es fructífera, estoy de acuerdo con la idea de sospecha hermenéutica, estoy convencido de que el hecho de que los tres cerditos sean tres y no dos o cuatro tiene algún significado. Durante mi conferencia, hablando de intérpretes y otros autores, así como de intérpretes de mis novelas, he subrayado lo difícil que es decir si una interpretación es buena o no. Sin embargo, he decidido que es posible establecer algunos límites más allá de los cuales se puede afirmar que una interpretación determinada es mala e inverosímil. Como criterio, mi crítica cuasi popperiana quizá sea demasiado débil, pero es suficiente para reconocer que *no es cierto que todo sirve*.

C. S. Peirce, que insistió en el elemento conjetural de la interpretación, la infinitud de la semiosis y el *falibilismo* esencial de toda conclusión interpretativa, intentó establecer un paradigma mínimo de aceptabilidad de una interpretación sobre la base de un consenso de la comunidad (idea que no es distinta de la idea de Gadamer

de una tradición interpretativa). ¿Qué clase de garantía puede proporcionar una comunidad? Creo que proporciona una garantía factual. Nuestra especie ha logrado sobrevivir realizando conjeturas que han resultado ser estadísticamente fructíferas. La educación consiste en contar a los niños qué clases de conjeturas han resultado fructíferas en el pasado. Messer, Feuer, Scherer, Licht - ist für kleine Kinder nicht! No deben jugar con fuego ni cuchillos porque pueden hacerse daño: eso es cierto porque muchos niños hicieron la conjetura opuesta y murieron.

Creo que la comunidad cultural, si no tenía razón, al menos era razonable al decirle a Leonardo da Vinci que era temerario saltar desde lo alto de una colina con un par de alas, porque esa hipótesis ya había sido probada sin éxito por Ícaro. Quizá sin la utopía de Leonardo la posteridad no habría sido capaz de seguir soñando con el vuelo humano, pero el vuelo humano sólo se hizo posible cuando la idea de Leonardo de una hélice aérea se fusionó con la idea de Huygens de un propulsor y con la idea de un ala rígida sustentada por una fuerza aerodinámica conocida como «resistencia aerodinámica». Ésta es la razón por la que la comunidad ahora reconoce que Leonardo fue un gran visionario, es decir, que estaba pensando (de forma no realista para su época, y sobre la base de suposiciones falsas) en un empeño futuro realista. Pero definirlo como genio utópico significa exactamente que la comunidad reconoce que tenía en ciertos aspectos razón pero en otros estaba completamente equivocado.

Rorty ha afirmado que puedo usar un destornillador para atornillar un tornillo, para abrir una caja y para rascarme la oreja. Esto no es una prueba de que todo sirve, sino de que los objetos pueden considerarse desde el punto de vista de las características relevantes –o pertinencias– que presentan. Pero un destornillador

también puede ser negro, y esta característica es irrelevante para cualquier propósito (excepto quizá si tengo que rascarme la oreja durante una fiesta que exige ir de etiqueta). Y no puedo clasificar el destornillador entre los objetos redondos porque no presenta la propiedad de ser redondo. Podemos considerar como relevantes o pertinentes sólo las características detectables por un observador sano –aunque hayan permanecido sin detectar hata el momento– y podemos aislar sólo las características que parecen perfectamente relevantes desde el punto de vista de un propósito determinado.

Con frecuencia, decidimos hacer pertinentes ciertas características que antes habíamos despreciado, con el fin de usar un objeto para propósitos para los que no había sido explícitamente creado. Según un ejemplo de Luis Prieto, un cenicero de metal se ha diseñado como recipiente (y para este propósito presenta la propiedad de ser cóncavo), pero como también es un objeto pesado en algunas circunstancias para usarse como martillo o proyectil. Un destornillador puede introducirse en una cavidad y hacerse girar, y en este sentido puede usarse para rascarse la oreja. Pero es demasiado agudo y demasiado largo para moverlo con cuidado milimétrico, y por esta razón suelo abstenerme de introducírmelo en el oído. Un pequeño palillo con un poco de algodón funciona mejor. Esto significa que, del mismo modo que hay *pertinencias imposibles*, también hay *pertinencias locas*. No puedo usar un destornillador como cenicero. Puedo usar un vaso de papel como cenicero pero no como un destornillador. Puedo usar un software general de tratamiento de textos para mi declaración de renta –y, de hecho, uso uno de los paquetes estándar–; pero como consecuencia pierdo mucho dinero, porque la hoja de cálculo diseñada para tales propósitos es mucho más precisa.

Decidir cómo funciona un texto significa decidir cuál de sus diversos aspectos es o puede ser relevante o pertinente para una interpretación coherente, y cuál resulta marginal e incapaz de soportar una lectura coherente. El *Titanic* chocó contra un iceberg y Freud vivió en la Berggasse, pero semejante analogía pseudoetimológica no puede justificar una explicación psicoanalítica del caso del *Titanic*.

El ejemplo del software de Rorty es muy desconcertante. Es cierto que puedo usar un programa particular sin conocer sus subrutinas. También es cierto que un adolescente puede jugar con este programa y poner en práctica funciones de las que su creador no era consciente. Pero más tarde viene un buen científico informático que disecciona el programa, mira sus subrutinas y no sólo explica por qué ha podido realizar determinada función adicional, sino también pone de manifiesto por qué y cómo podría hacer muchas más cosas. Pregunto a Rorty por qué habría que considerar la primera actividad (usar el programa sin conocer sus subrutinas) más respectable que la segunda.

No tengo ninguna objeción a que se usen los textos para poner en práctica las más atrevidas deconstrucciones y confieso que lo hago con frecuencia. Me gusta lo que Peirce llamó «el juego de la meditación». Si mi propósito fuera sólo vivir agradablemente, ¿por qué no usar los textos como si fueran mescalina y por qué no decidir que la belleza es divertida, la diversión belleza, es cuanto sabes en la Tierra, y cuanto necesitas saber?

Rorty preguntaba para qué propósitos necesitamos saber cómo funciona el lenguaje. Respondo con todo respeto: no sólo porque los escritores estudian el lenguaje para escribir mejor (creo recordar que Culler ha hecho hincapié en este punto), sino también porque el asombro (y, por lo tanto, la curiosidad) es la fuente de

todo conocimiento, el conocimiento es una fuente de placer y es sencillamente hermoso descubrir por qué y cómo determinado texto puede producir tantas interpretaciones buenas.

Leí por primera vez *Sylvie* de Gérard de Nerval de joven y quedé fascinado por el libro. Durante mi vida lo he releído muchas veces, y la fascinación ha aumentado cada vez. Cuando leí el análisis que hace Proust me di cuenta de que la característica más misteriosa de *Sylvie* era su capacidad de crear un continuo «efecto de neblina», un «*effet de brouillard*», por medio del cual nunca sabemos con exactitud si Nerval está hablando del pasado o del presente, si el narrador está hablando de un hecho o de una experiencia rememorada, y los lectores se ven obligados a pasar hacia atrás las páginas para ver dónde están –y su curiosidad se ve siempre derrotada–. Intenté muchas veces analizar *Sylvie* para comprender a través de qué estrategias narrativas y verbales conseguía Nerval desafiar tan magistralmente al lector. No estaba satisfecho con el placer experimentado como lector extasiado; también deseaba experimentar el placer de comprender cómo el texto creaba el efecto de neblina del que disfrutaba.

Tras muchos esfuerzos inútiles, dediqué por fin un seminario de tres años al tema, trabajando con un selecto grupo de perspicaces estudiantes, todos enamorados de la novela. El resultado se publicó como *Sur Sylvie*, un número especial de *VS* 31/32, 1982. Esperamos haber explicado –tras un análisis cuasi anatómico de cada línea del texto, registrando los tiempos verbales, el diferente papel desempeñado por el pronombre *je* refiriéndose a diferentes situaciones temporales, etcétera, etcétera– mediante qué medios semióticos ese texto crea sus múltiples y contradictorios efectos, y por qué la historia de su interpretación fue capaz de provocar y sustentar tantas lecturas diferentes. Debido al falibilismo del cono-

cimiento supongo que algunas descripciones futuras descubrirán más estrategias semióticas que nosotros hemos subestimado y quizá también critiquen muchas de nuestras descripciones por ser realizadas con una excesiva propensión a la sospecha hermenéutica. En cualquier caso supongo que he entendido mejor cómo funciona *Sylvie*. También he entendido por qué Nerval no es Proust (y viceversa), por más que ambos trataban de modo obsesivo con una *recherche du temps perdu*. Nerval crea un efecto de neblina porque, en su búsqueda, quiso ser y fue un perdedor mientras que Proust quería ser y consiguió ser un ganador.

¿Reduce esta clase de conciencia teórica el placer y la libertad de mis lecturas posteriores? En absoluto. Por el contrario, tras este análisis siempre he sentido nuevos placeres y he descubierto nuevos matices al releer *Sylvie*. Comprender cómo funciona el lenguaje no reduce el placer de hablar, ni de escuchar el eterno murmullo de los textos. Para explicar este sentimiento y esta persuasión racional, he dicho alguna vez que incluso los ginecólogos se enamoran. Pero incluso si aceptamos esta observación obvia, debemos admitir que, si bien no podemos decir nada de los sentimientos de los ginecólogos, su conocimiento de la anatomía humana es una cuestión de consenso cultural.

Hay una objeción que puede hacerse sobre la clase de garantía proporcionada por el consenso de una comunidad. La objeción dice que el control de la comunidad puede aceptarse sólo cuando se está interesado en la interpretación de los estímulos –o de los datos sensoriales, si es que tal noción sigue teniendo una definición aceptable (pero en cualquier caso pretendo interpretar proposiciones como «llueve» o «la sal es soluble»)–. Como sostuvo Peirce, al interpretar los signos del mundo producimos un *hábito*, esto es, una disposición a actuar sobre la realidad y producir otros

datos sensoriales. Si, como hicieron los alquimistas, interpreto y defino ciertos elementos como capaces de ser transformados en oro, si elaboro un hábito que me conduzca a intentar semejante transformación, y si al final no consigo oro en el crisol, todo miembro sano de la comunidad tiene derecho a decir que mi interpretación es –al menos hasta la fecha– inaceptable porque ha producido un hábito sin éxito.

En cambio, al tratar con textos, no tratamos sólo con estímulos brutos y no intentamos producir nuevos estímulos: tratamos con interpretaciones previas del mundo, y el resultado de nuestra lectura (al ser una interpretación nueva y no un hábito productivo) no puede demostrarse con medios intersubjetivos. Pero esta distinción me parece demasiado rígida. Para reconocer un dato sensorial como tal necesitamos una interpretación –así como un criterio de pertinencia mediante el cual ciertos acontecimientos sean reconocidos como más relevantes que otros– y el resultado mismo de nuestros hábitos operacionales está sujeto a interpretación posterior. Por esto creemos que el control comunitario de los miembros cuerdos es suficiente para decidir si en un momento dado está lloviendo o no, pero el caso de la fusión fría de Utah tiene un aspecto un poco más dudoso. Sin embargo, no es más o menos dudoso que mi afirmación previa de que hay razones textuales para perfilar una diferencia entre Proust y Nerval. En ambos casos es cuestión de una larga serie de controles y revisiones comunitarios.

Sé que nuestra certeza de que la aspirina cura el resfriado es más fuerte que nuestra certeza de que Proust pretendía algo diferente de Nerval. Hay grados de aceptabilidad de las interpretaciones. Estoy más seguro de que la aspirina sirve para descender la temperatura corporal que del hecho de que determinada sustancia cure el cáncer. De modo similar, estoy menos seguro de que Proust

y Nerval tenían una concepción diferente del recuerdo que de que *Sylvie* fue escrita en un estilo que no es el estilo de Proust. Y estoy bastante seguro de que Nerval escribió antes que Proust, aunque no pueda confiar en la experiencia perceptiva personal sino que simplemente me fíe de la comunidad. Sé que una bomba atómica fue lanzada sobre Hiroshima en 1945 porque confío en la comunidad (aunque algunos historiadores franceses han declarado que la comunidad no es fiable y han afirmado que el Holocausto es un invento judío). Naturalmente, hemos elaborado hábitos filológicos mediante los cuales hay que confiar en ciertos testigos, ciertos documentos, ciertas pruebas cruzadas. Por lo tanto, creo firmemente que es cierto que Hiroshima fue bombardeada y que Dachau y Buchenwald existieron. De la misma manera, estoy seguro de que los textos homéricos, aunque de autor incierto, se produjeron antes que la *Divina comedia* y que es difícil interpretarlos como una supuesta alegoría de la pasión de Cristo. Naturalmente puedo sugerir que la muerte de Héctor es «una figura de» la pasión de Cristo, pero sólo tras conseguir el consenso cultural de que la Pasión es un arquetipo eterno y no un acontecimiento histórico. El grado de certeza mediante el cual supongo que el narrador de *Sylvie* pasa por experiencias que no son las descritas por el narrador de Proust es más débil que el grado de certeza mediante el cual supongo que Homero escribió antes que Ezra Pound. Pero en ambos casos me baso en el posible consenso de la comunidad.

A pesar de las diferencias obvias en los grados de certeza e incerteza, toda descripción del mundo (sea una ley científica o una novela) es un libro por derecho propio, abierto a más interpretaciones. Pero ciertas interpretaciones pueden reconocerse como fracasadas porque son como un mulo, es decir, son incapaces de producir nuevas interpretaciones, no pueden ser confrontadas con

las tradiciones de las interpretaciones previas. La fuerza de la revolución copernicana no sólo se debe al hecho de que explica algunos fenómenos astronómicos mejor que la tradición ptolemaica, sino también al hecho de que –en lugar de presentar a Ptolomeo como un loco misterioso– explica por qué y sobre qué base estaba justificado al crear su propia interpretación.

Creo que deberíamos tratar también de este modo los textos literarios o filosóficos y que hay casos en que uno tiene derecho a poner en cuestión una interpretación determinada. De otro modo, ¿por qué nos importarían las opiniones de Richard Rorty, Jonathan Culler o Christine Brooke-Rose? Cuando todo el mundo tiene razón, todo el mundo se equivoca y tengo derecho a desconfiar de todos los puntos de vista. Por suerte, no pienso de este modo. Ésta es la razón por la que agradezco a cada uno de los participantes en este debate el haberme ofrecido tantas visiones cuestionadoras, y tantas interpretaciones de mi obra. Y estoy seguro de que todos piensan como yo. De otro modo no estarían aquí.

Literatura

Ilustración de la portada: *Umberto Eco*. Fotografía de Anne Selders. Reproducida con la autorización de Umberto Eco y Anne Selders.

Umberto Eco, autor de novelas de éxito e importante teórico literario, funde en este libro esos dos papeles en un provocador debate en torno al controvertido tema de la interpretación literaria. Los límites de la interpretación –lo que se puede afirmar que significa realmente un texto– es una cuestión que interesa doblemente a un semiótico, autor de novelas cuya sorprendente complejidad ha sumido a los lectores en una gran especulación acerca de su significado.
La iluminadora y a menudo ocurrente reflexión de Eco va de Dante a *El nombre de la rosa,* de *El péndulo de Focault* a Chomsky y Derrida, y lleva todos los sellos de su inimitable estilo personal. Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose ofrecen sendas perspectivas sobre el polémico tema y dan lugar a un intercambio de ideas único entre algunos de los más destacados y estimulantes teóricos de la disciplina.

CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS
ISBN 84-8323-010-0
9 788483 230107